مكتبة الدراسات الأدبية

٥٢

غالى شكرى

أدبُ المقاومة



دار المعارف بمصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٥٢

أدب المقاومة

تأليف

غالى شكرى



دار المعارف بمصر

الناشر : دار المعارف بمصر — ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة ج. ع. م.

مــدخــل

لا يثور الجدل ويحتد حول أهمية الأدب ودور الفن مثلما يثور ويحتد فى وقت الأزمات الكبرى أو المحن التى تلحق بأمة ما فى وطن معين .

ويظل النقاش فى دائرة نظرية مفرغة طالما كان المجتمع الذى تدور بين جنباته المناقشات ، مجتمعاً هادئاً نسبياً ومستقراً على نحو من الأنحاء . ثم يختلف الوضع اختلافاً كيفياً حين تتجدد هذه المناقشات فى إحدى المراحل العصيبة التى يجتازها هذا البلد أو ذاك إبان محنة من المحن تهزها حتى الأعماق . فالمحنة من تلقاء نفسها ، وبكل ما تتضمنه من عناصر السلب والإيجاب ومحصلات الوجدان والتاريخ ، تفرض على المجتمع المأزوم هذا السؤال القديم الجديد : ما هو دور الأدب والفن ؟ ولكنها تفرضه فى مستوى آخر ، مستوى « الأمر الواقع » و « التحدى القائم » الذى يواجه كافة نشاطات الإنسان ، ومن بينها الآداب والفنون . هذا المستوى الجديد هو « الامتحان العملى » لوظيفة الأدب فى المجتمع ، وهو المستوى الوحيد الذى يطرح المشكلة من خلال ما هو مجسم وموضوعى ومحدد ، لا من خلال ما هو متخيل وذاتى ومجرد ، كما كان الأمر يدور فيما مضى بين حدود الدائرة النظرية المفرغة . ولعل الجانب النظرى الوحيد الذى تستدرجنا إليه المشكلة الراهنة بالضرورة ، هو أن السؤال فى حقيقته ذو شقين : أولهما ، ما هو دور الأدب – على ضوء محنة ما – بشكل عام . . وما هو دوره إزاء المحنة نفسها بشكل خاص ؟

إذا أخذنا مثلا محدداً كرواية « العجوز والبحر » لهمنجواى ، حيث تكاد تكون الرواية الوحيدة التى كتبها دون أن يذكر كلمة « الحرب » بخير أو بشر . . فماذا نجد ؟ نجد إنساناً وبحراً يتصارعان فوق شبكة الصيد وحيوان البحر الذى

يأكلها . . وليس من المهم بعد ذلك أن ينتصر الصياد العجوز أو ينهزم أمام الوحش البحرى ، وإنما المهم هو هذا الرمز المباشر والعميق الدلالة فى آن ، الرمز القائل بأن الإنسان — لمجرد كونه كائناً بشرياً — فى صراع لا يكل ولا يهدأ من أجل الحياة . هذه هى الشحنة الرئيسية التى يملأ بها همنجواى حنايا الإنسان المعاصر فى عالمنا ، وهى الشحنة التى تنقذ الوجدان المتعب من الاستسلام أمام « الأمر الواقع » أو الوحش البحرى الذى قد يتجسد حيناً فى غاز أجنبى ، وحيناً آخر فى سلطة طاغية ، وحيناً ثالثاً فى قهر اجتماعى عات . . إلى غير ذلك من صور الضغوط التى تلاحق الإنسان أينما كان وفى أى زمان .

وإذا عدنا مئات السنين إلى التراث اليونانى ، نطالع صورة أخرى للصراع البطولى الخارق بين الإنسان والكون ، كما أبدعتها القريحة الإغريقية فى أسطورة « سيزيف » . . هذا البطل الذى حكمت عليه الآلهة أن يرفع الصخرة إلى قمة جبل عال ما إن يصل إليها حتى تتدحرج الصخرة لتهوى إلى السفح فيرفعها من جديد لتسقط من جديد ، وهكذا إلى ما لا نهاية . لقد اتخذ ألبير كامى من هذه الأسطورة العظيمة محوراً فكرياً لنظريته فى « عبث الوجود الإنسانى » بالرغم من أنها لا تختلف عن قصة همنجواى من حيث الجوهر فى أنها تجسيد عميق للصراع الأبدى بين الإنسان والظروف المحيطة به . نقطة الخلاف بين « العجوز والبحر » والأسطورة الإغريقية ، أن همنجواى لا يجعل من الصراع الإنسانى قدراً غيبياً أو عقاباً من الآلهة ، وإنما يراه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة العلاقة الدينامية بين الإنسان والكون ، علاقة التفاعل بين الجنس البشرى والوجود المحيط به . أما العقل اليونانى القديم ، فقد رأى فى هذا الصراع « نتيجة » للخطأ فى حق الآلهة ، لا سبباً للحياة بكل ما تحتويه من تناقضات تحتدم فيما نسميه صراعاً ، وما هو إلا الحياة فى انبثاقها واستمرارها وصيرورتها اللانهائية .

فهل تعد « العجوز والبحر » فى الأدب المعاصر ، و « أسطورة سيزيف »

من الأدب القديم ، مما يمكن أن ندعوه بأدب المقاومة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تشير إلى قضيتين متمايزتين : أولاهما أن الأدب كأدب هو فى ذاته نشاط إنسانى يقاوم عوامل الضعف والخور التى قد تلم بالنفس البشرية فى لحظات الانكسار . . فليس هناك عمل أدبى جاد فى تاريخ الإنسان القديم والحديث ، يمكنه أن يخلو من هذه السمة البارزة وهى « المقاومة » لأن هذا العمل يفقد عنصراً خطيراً من مكونات وجوده إذا خلا – من أحد وجوهه – من فكرة الصراع بين الإنسان والكون . . سواء تمثل هذا الكون فى الوجود الطبيعى أو النسيج البشرى . والقضية الثانية هى أن لأدب المقاومة عموماً وجهه الإنسانى العام ، الذى لا يندرج فى تصويره للصراع البشرى تحت أية أطر قومية أو قوالب اجتماعية . والجانب الإيجابى الهام فى هذا اللون من ألوان الأدب ، هو أنه من عوامل « التجمع » لا من عوامل « الفرقة » . . فحين تكتب مؤلفة مثل « إيثيل مانين » قصتها « الطريق إلى بئر سبع » عن مأساة فلسطين ، وهى الكاتبة الإنجليزية . . وحين تكتب مؤلفة مثل « هارييت بيتشرستو » قصتها « كوخ العم توم » عن مأساة الزنوج فى الجنوب الأمريكى وهى الكاتبة الأمريكية البيضاء . . فإنهما تنطلقان فى صياغة هذه المأساة أو تلك من هذا المنظور الإنسانى الشامل ، وليس من المنظور القومى أو الدينى أو الاجتماعى ، وإلا لما كتبتا روايتيهما منذ البداية . ولا يعنى هذا أن البعد الإنسانى لا يتأتى إلا عن طريق « الأدب المجرد » –ولا أقول التجريدى – كقصة همنجواى التى يمكن أن تحدث فى أى زمان ومكان وبشر ، وكالأسطورة الإغريقية ، وإنما يتواجد هذا البعد كذلك فى الانطلاق منه نحو « مآسٍ إنسانية محددة » فى هذه البقعة أو تلك ، فى هذا العصر أو ذاك . . فالمأساة الفلسطينية التى تحددت بحرب ١٩٤٨ هى الخامة « المحددة » فى رواية مانين ، والمأساة العنصرية التى تحددت بالحرب الأهلية فى الولايات المتحدة هى الخامة « المحددة » فى رواية ستو . . ولكن « الزاوية » الفكرية التى تشكلت من خلالها هذه الخامة هى الزاوية الإنسانية العريضة الرحبة ، وليست بأى حال من الأحوال هى القومية العربية

التى لا تنتسب إليها الكاتبة الإنجليزية ، ولا هى اللون الأسود الذى لا تتلون به الكاتبة الأمريكية البيضاء . هذا الأدب « الإنسانى » إذن ، هو — من أحد وجوهه — أدب « تجمع » للدرجة التى تجذب « الخامة الإنسانية » إليها أنظار واهتمام — وربما تجاوب — من يتناقضون مع شكلها القومى أو مضمونها الاجتماعى .

ولقد أحس فريق من الأدباء العرب الشباب بأهمية هذا « البعد الإنسانى » ، فكتب غسان كنفانى قصته « رجال فى الشمس » عن مأساة فلسطين من خلال قصة رجال ثلاثة أرادوا العبور من حدود البصرة إلى حدود الكويت سعياً وراء القوت بعد أن تركوا أرضهم قسراً واغتصاباً . . ويصور لنا الفنان ما يعانيه الرجال الثلاثة على أيدى سماسرة البصرة المختصين بالتهجير والهرب عبر الحدود . ويلتقون أخيراً بسائق عربة «فنطاس » يقترح عليهم أن يعبر بهم الحدود بشرط أن يدخلوا إلى جوف الفنطاس ويغلق عليهم أثناء مرورهم أمام محطات الرقابة ووحدات التفتيش . ويوافقون على الاقتراح ويركبون العربة ، وما إن تلوح مراكز التفتيش على الحدود حتى يندفعوا إلى بطن الفنطاس ويحكم السائق إغلاق الفتحة العليا التى تدلوا منها . . وما إن يتجاوز بهم منطقة الرقابة حتى يعيد فتح العربة فيخرجوا منها بين الحياة والموت والعرق الغزير يتصبب من أجسادهم الساخنة بحرارة الشمس وانصهار الحديد . ثم يصل بهم إلى مركز جديد للتفتيش فيعيدون الكرة ويهرولون إلى داخل الزنزانة الجهنمية . ولكن صاحبنا السائق يغيب عليهم هذه المرة وهو يمرر أوراقه بين الرقباء للموافقة على العبور إذ راح أحدهم يمزح معه حول ليلة حمراء مرتجاة . ويعود السائق ليجتاز بهم المنطقة كلها ويبادر إلى سطح الفنطاس ليناديهم إلى الخروج . . ولكن بعد فوات الأوان ، فقد تسببت اللحظات القليلة التى تأخرها فى موتهم جميعاً . وكانت المهمة العسيرة التى تنتظره هى إخراج الجثث من بطن العربة ولا بأس من أن يفتش جثث الأموات بعد ذلك ، فلعلها تحمل ما بقيت الأحياء .

هذه القصة إذن تجرد مأساة فلسطين من ثيابها القومية لتبرز إلى الوجود

ثيابها الإنسانية الخالصة . . وهذا هو البعد الجاذب لاهتمام الذين لا يشاركوننا الثياب القوميـــة . فالعنصر الإنسانى المحض فى « رجال فى الشمس » أن البشر فى هذه الرقعة من العالم الواسع يموتون ، لا لشىء إلا لأنه « لا حياة لهم » فى عرف الذين سلبوهم أرضهم وديارهم ، ومع هذا فهم يصارعون صراع العجوز فى قصة همنجواى ، وصراع سيزيف فى الأسطورة الإغريقية . . ولا يعدون ذلك عبثاً فى عبث كما يتصور ألبير كامى ، وإنما يعدونه جوهر الحياة وديناميتها ، وهذا — بالضبط — ما حمل كاتباً آخر هو حليم بركات فى قصته « ستة أيام » أن يصل بهذا البعد الإنسانى إلى حده الأقصى حين وضع بطله « سهيل » موضع الامتحان العسير أمام آسره من ضباط الأعداء . . فقد كان سهيل خلال الأيام الستة التى أنذرت قوات العدو قريته فى مداها أن تختفى من خريطة فلسطين إذا لم تسلم . . كان سهيل يعيش فى بوتقة عنيفة الوطأة بين التخلف الذى يحياه أهله ووطنه ، والحضارة التى وفد من بين أحضانها فى أوربا . وإذا بالحرب تحاصره أثناء زيارته العابرة ، وتتحول به الأيام الستة إلى أيام شبيهة بأيام الخلق الأولى فى تاريخ البشرية ، يوماً بعد يوم يضىء فيه نور جديد ، ويوماً بعد يوم يصحو على المعنى الحقيقى للحضارة والقوة والحرية . . وفى اليوم الأخير يقع فى الأسر والتعذيب الرهيب ، فيرى بين الغيبوبة والوعى شريط الأيام الستة يغلب شريط أيام عمره كلها . ولا يتبقى أمامه إلا أن يكون أو لا يكون ، ولكن على نحو شديد الاختلاف عن هملت فهو يكون حين يسلم عنقه للجلاد ولا يستسلم ، وهو لا يكون حين ينقذ عنقه وحده ويسلم بلده كله . ولا يظل « سهيل » بين الغيبوبة والوعى طويلا ، إذ هو يختار بوعى كامل ، أن يسكن إلى الغيبوبة الأبدية .

. . إن أمثال هذه القصص تخترق الغلاف القومى الضيق ، لتنادى أعمق أعماق الوجدان البشرى العام . وهى لذلك — وفى المستوى الفنى — ليست هتافاً تقريرياً مباشراً ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى نبضات القلب المختنق الذى لا يختلف بشأنه طبيب من السويد أو آخر من جنوب إفريقيا . هذا التركيز على البعد

الإنسانى فى أدب المقاومة ، من شأنه أيضاً أن يفرق بين كونه أدباً للمقاومة وبين أن يتحول إلى أدب المناسبات . فأدب المقاومة العربية — على سبيل المثال — يمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يستجيب للقاء وجهه الإنسانى العام فيتعاطف مع قضيتنا « الخاصة » ، ويمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يحس آلام أوطان أخرى تعانى من نفس المصائب والملمات ، فلا تحول كلمة « فلسطين » من أن يجد لها مرادفاً فى روديسيا البيضاء أو جنوب إفريقيا ، بل الجنوب الأمريكى نفسه ما دامت « العنصرية » هى الخيط الواحد الذى يشد هذه المآسى جميعها . ويمكن أخيراً للقارئ خارج الديار العربية أن يشعر « بالإنسان » فى هذه المنطقة من العالم « إنساناً » يصارع من أجل الحياة : قانون الوجود الذى لا يتغير . أى أننا بهذا الأدب لا نقاوم ضعفنا ولا دعاة الهزيمة والاستسلام ، بل نحن نشارك بهذا الأدب فى حركة النضال الإنسانى عامة .

على أن هذا البعد الإنسانى لا يتعارض مطلقاً مع البعد القومى فى أدب المقاومة . فليس هناك وجه عام ومجرد ومطلق ينفرد بالعمل الأدبى . تتفاوت فحسب نسب التركيز على هذا الوجه أو ذاك . وفى تاريخ الأدب المصرى الحديث تعد رواية « عودة الروح » طليعة الأدب القومى المناضل ضد الاستعمار . حقاً هناك قصة محمود طاهر حقى « عذراء دنشواى » التى كتبها عام ١٩٠٦ أى قبل أن ينشر الحكيم قصته بربع قرن . . ولكن الفرق الكبير بين بناء « عودة الروح » و « عذراء دنشواى » لا يجعل من قصة حقى النموذج الأكثر جدارة بأن نستشهد به فى هذا المضمار . ذلك أن رواية « عودة الروح » تجاوزت الفكرة الوطنية العاجلة — وهى الاستقلال والثورة ضد الإنجليز — إلى المحور القومى الشامل الذى يجعل من « مصر » بثورتها وتخلفها وحضارتها ونكساتها وطبقاتها هى المضمون العميق الرحب لأدب المقاومة فى الإطار القومى . وليس من الغريب أن يعلق معظم الذين قرءوها من نقاد الغرب فى لغات أجنبية أن الذى بهرهم فى الرواية هو « ريف مصر » بناسه وأرضه ونباته وحيواناته وروحه وجوه ، أى أن

الذى أعجبهم هو « العنصر القومى » فى الرواية لأنهم فى أغلب الظن لم يستشعروا بعداً إنسانياً سائداً وإن لم يخل منه العمل الفنى خلواً تاماً. وبالرغم من أن «عودة الروح » تستلهم ثورة ١٩١٩ فى جانبها التاريخى ، إلا أن توفيق الحكيم آثر أن « يعمم » هذه الثورة ، فجاءت « عودة الروح » قصة الثورة المصرية عموماً وليست قصة ثورة بعينها فحسب ، بل جاءت قصة (مصر) عموماً وليست قصة ثورتها فحسب . لقد دمج الفنان معنى مصر بمعنى الثورة فكون مزيجاً مركباً هو « ثورية مصر » الكامنة فى شعبها ، والتى تهب من رقدتها كلما دعا الداعى إلى ذلك . إن الحكيم يصوغ هذه الفكرة المحورية فى الرواية كما لو كان قدراً ميتافيزيقياً أن تثور مصر أو أن تعود إليها «الروح » بمجرد أن تتعرض حياتها للخطر . ومع ذلك فالرواية لا تحمل مضموناً ميتافيزيقياً وإن كانت تتزين بهذا الشكل الميتافيزيقى — إن جاز التعبير — ليشحن الوجدان المصرى بالثقة المطلقة فى إمكانياته الثورية المترسبة فى الأعماق ، والتى تطفو على السطح إذا عكرت صفو نيلها الملمات . أى أنه من خلال هذا الشكل يحقق للنفس المصرية « إرادة النصر» فى أحلك الظلمات ، وأبشع الهزائم . وليس من الغريب للمرة الثانية أن تكون « أهل الكهف » هى شقيقة « عودة الروح » فى المضمون وإن اختلف الشكل من البناء الروائى إلى البناء الدرامى . فنظرية البعث التى تقوم عليها أركان هذه الدراما هى نفسها نظرية الثورة فى « عودة الروح » : طريقهما واحد هو الفداء ، وهدفهما واحد هو الخلود . والبعث الحضارى فى « عودة الروح » يتخذ من الأسطورة الفرعونية عماداً لها ، والبعث الحضارى فى « أهل الكهف » يتخذ من مصر المسيحية عماداً آخر . . ومعنى هذا أن البعث الذى يقصده الحكيم هو البعث « المصرى » ، هو البعث « القومى » الذى يبدأ من الجذور التاريخية وينتهى بمصر المعاصرة . وهكذا تقف أعمال الحكيم المبكرة مع أشعار الفنان العظيم بيرم التونسى ، موقف الريادة والطليعة من أدب المقاومة فى تاريخنا الحديث .

هذا البعث يتخذ أشكالا متنوعة فى أدب المقاومة العربية ، خاصة فى

الشعر . إننا نجد حشداً هائلا من الشعراء التموزيين كما يدعون أنفسهم أو كما يسميهم بعض النقاد ، وهم هؤلاء الذين يتخذون من أسطورة « البعث » خامة فنية ينسجون منها مختلف وجهات النظر الفكرية فى الحياة العربية المعاصرة . فهناك من يتخذ من « فينيقيا » قبلة روحية يتطلع إليها بمعنى أن يعود المجد الغابر إلى هذه المنطقة من العالم . وهى فكرة « القوميين السوريين » على وجه الخصوص . وهناك من يتخذ من « تموز » إلهاً للمطر يسترحم ماءه أن تروى الأرض العطشى بغير تفرقة أو تمييز ، وهى فكرة الشعراء الاشتراكيين من أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى . وهناك من ينسج البعث فى إطار القومية أو الحضارة العربية كما يصنع خليل حاوى . هذه الأشعار جميعها تندرج تحت أدب المقاومة بمجرد أنها تتخذ من « البعث » رؤية فكرية ، وهى فى الأساس رؤية قومية تختلف من الهلال الخصيب إلى القومية العربية إلى التركيز على الوجه الاجتماعى للنضال القومى . ولكن ما لا ريب فيه أن شعر المقاومة الحقيقى ، ومن زاوية رئيسية ، كان الشعر الشعبى ، شعر العامية . . فقد استطاع شاعر عظيم كبيرم التونسى أن يحيل « مصر » إلى رصاصات قاتلة فى قلوب الأعداء ، وأن يحيلها شموعاً هادية فى قلوب الأصدقاء ، وأن يجعل منها قانوناً للإيمان فى قلوب المصريين . ويعد بيرم التونسى فى مصر هو الشاعر الأب والأم لحركة شعر العامية المعاصرة ابتداء بصلاح جاهين إلى عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب . ولعل القيمة الأساسية فى إنتاج هذه المدرسة التونسية أنها تمثل أرفع مستويات الالتحام القائم بين النضال القومى والصراع الاجتماعى . فاتخاذ العامية المصرية لغة لهذا الشعر ، بكل ما تحتويه من تراث فكرى وفنى ، يؤكد الوجه القومى لهذا اللون من ألوان أدب المقاومة . واتخاذ الثورة الاجتماعية نسيجاً أيديولوجياً لهذا الشعر ، يؤكد الوجه الثورى لهذا الأدب . ولقد كانت هناك فكرة متطرفة نوعاً ، تقول بأن « الأدب الشعبى » وحده هو أدب المقاومة بما ينطوى عليه من بطولات جماعية وفردية مجهولة ومعلومة ضد الغزاة والمستبدين ، كبطولة أدهم الشرقاوى وبطولة ياسين وغيرها من البطولات الشعبية العامية .

والحق أن هذا الأدب يشكل قطاعاً هاماً من قطاعات أدب المقاومة ، ولكنه ليس الأدب الوحيد الذى قاوم الغزاة والمستبدين . وقيمته الآن لا تزيد على أهمية « ضرب المثل » على قدرة الشعب على المقاومة . فلا شك أن الأدب المكتوب باللغة العربية الفصحى ، قد شارك بنصيب موفور فى « أعمال » المقاومة البطولية ضد الاستعمار الأجنبى والطغيان المحلى على السواء . بل إن هذا الأدب العربى « الفصيح » هو نقطة الارتكاز الرئيسية فى النضال الشعبى المعاصر لسببين : أولهما أن انتشار التعليم باللغة العربية يمنحها الأولوية فى حق التعبير . وثانيهما أن « وحدة المصير » التى تجمع الشعوب العربية من شأنها أن تعمل على توحيد أساليب النضال ، ومن بينها لغة الأدب . ليس معنى ذلك أن اللغة الشعبية توقفت عن أداء دورها النضالى ، أو أنه لم يعد لها دور ما ، وإنما أضحت اللغة العربية هى الركيزة الأساسية فى أدب المقاومة العربية .

هذه اللغة الجامعة للوجدان العربى والذهن العربى لا « تميع » الصراع الاجتماعى فى كل بلد عربى على حدة . ومن هنا كان البعد الاجتماعى فى أدب المقاومة من الأبعاد الهامة التى تضاف إلى كل من البعد الإنسانى والبعد القومى . نجيب محفوظ — مثلا — يكتب باللغة العربية ، وتوفيق الحكيم كذلك ، ومعظم إنتاج يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى ، ومع هذا فالبعد الاجتماعى هو البعد الذى ينال تركيزاً واضحاً فى أدب المقاومة عند محفوظ والحكيم وإدريس والشرقاوى . ولقد آن الأوان لأن نفرق بين الأدب الذى « يقاوم » قبل حدوث المحنة ، وهو الأدب الذى يرتفع إلى مستوى النبوءة ، والأدب الذى يقاوم « أثناء » المعركة وبعد الهزيمة أو النكسة ، والأدب الذى « يؤرخ » للأزمة بعد انتهائها بوقت طويل أو قصير . هناك فرق كبير بين مؤلفات نجيب محفوظ التى كتبها قبل الثورة تدين الوضع الاجتماعى القائم وتقاومه فى أفئدة الحكام والمحكومين ، وبين المؤلفات العديدة التى صدرت بعد الثورة ، تسجل جرائم الإقطاع والاستعمار والرأسمالية . هناك فرق كبير بين أعمال توفيق الحكيم التى ناضلت الاستعمار فى مواقعه الفكرية الرابضة فى قلوب بعض المثقفين وعقولهم ، وبين

الأعمال التى « أرّخت » بعد الحصول على الاستقلال للوجود الاستعمارى فى بلادنا .

الفرق هو أن نجيب محفوظ فى رواية « زقاق المدق » كان « يناضل » الاستعمار الإنجليزى بمصرع عباس الحلو وسقوط حميدة وكان الاحتلال ما يزال جاثماً على صدر مصر . الفرق أيضاً هو أن نجيب محفوظ فى « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » كان بمثابة النذير قبل النكسة التى نجتازها الآن . أى أنه كان على وعى نافذ البصيرة بما حدث — لا فى التفاصيل وإنما فى الخطوط العامة — من قبل أن يحدث . ألا يدعو إلى التأمل وفتح العينين على آخرهما أن نجد كاتباً فى مصر — كنجيب محفوظ — ينهى رواياته قبل الثورة بمصرع عباس الحلو وسقوط حميدة وانتحار حسنين وسقوط نفيسة ، ويصبح هذا المجتمع فى حالة « أزمة حادة » لا تنفرج إلا فى ٢٣ يوليو . . ألا يدعو إلى التأمل أن نقرأ فى نهايات أحدث قصصه عن جريمة قتل يتنصل منها أهل العوامة العجيبة فى « ثرثرة فوق النيل » وعن انتحار سرحان البحيرى — محدث الاشتراكية والمنتفع بها — فى رواية « ميرامار » ؟ ما معنى ذلك ؟ معناه أن نجيب محفوظ كان « يناضل » بأدبه أزمة حقيقية فى بناء هذا المجتمع من قبل أن تفصح هذه الأزمة عن نفسها بصراحة قاسية . وهو ما يمكن أن يقال بصورة من الصور عن بعض مسرحيات الحكيم مثل « السلطان الحائر » و « الصرصار ملكاً » و « رحلة قطار » و « رحلة صيد » و « كل شىء فى محله » ، ومسرحية عبد الرحمن الشرقاوى « الفتى مهران » ومسرحية ألفريد فرج « حلاق بغداد » و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور . هذه الأعمال جميعها « قاومت » فى أشكال متعددة ومن زوايا فكرية مختلفة ، « قاومت » الأزمة من قبل أن تفصح عن نفسها علانية وفى صورة تراجيدية دامية .

هناك أيضاً من قاوم الأزمة يوم أعلنت عسكريا عن نفسها صباح ٥ يونيو ، بأن ظهرت عشرات الأغانى والألحان ، بل القصص والمسرحيات التى كتبت فى ساعات معدودة ، ومعظم هذه الأعمال — للأسف — لا يندرج

فى باب « الأدب » أو « الفن » وإن كان من اليسير أن نعده من « المقاومة » درجة أو درجات . فكلمة « الأدب » تعنى تلقائياً القدرة على البقاء والصمود أمام الزمن . وكم من أعمال فى آداب الأمم الأخرى كتبت أثناء الحروب الطويلة ، وكتب لها فى نفس الوقت البقاء الطويل . ذلك أنها لم تكتب تحت ضغط اللحظة العابرة وحدها ، وإنما كتبت فى ظل « الحرب » عموماً بكل ما تعبر عنه هذه الكلمة من معان كبرى فى قاموس الإنسانية . أما نحن فلم يبق لنا من الأعمال التى كتبت خلال حرب السويس عام ٥٦ سوى أقل من القليل بالرغم من أنه لم يمض عليها سوى عشر سنوات أو أكثر قليلا ، فماذا يكون الأمر بعد خمسين عاماً ؟ بالطبع ، لن يبقى شىء منها ، لأنها أنجزت لمجرد « المقاومة » فحسب ، ولم يفكر أصحابها لدقيقة واحدة أنهم يكتبون « أدباً » و « فناً » . .

هذا هو الفرق بين مسرحية عظيمة كتبت أثناء المقاومة الفرنسية ضد النازى هى « الذباب » لسارتر ، ومسرحية أخرى كسيحة عن « شهوانية » الجنود الإنجليز و « بلطجة » الجنود الفرنسيين و « غطرسة » الأتراك و « دموية » الرومان و « همجية » الهكسوس . . إلى غير ذلك مما تغرقنا به شاشة التليفزيون وخشبة المسرح ومحطة الإذاعة . أى أنه من الممكن أن يكون هناك « أدب » أثناء المقاومة ، بل هو الأدب الأكثر فعالية فى قلوب الجماهير التى تقاوم . والجائزة الكبرى التى ينالها هذا الأدب الثورى النابع من أرض المعركة وضمير الفنان وإخلاصه هى أن بقاءه يطول على الزمن ، ويمتد أثره إلى مناطق أخرى وعصور ما تزال « مقاومتها » فى حاجة إلى الإمدادات الروحية والفكرية . هى أيضاً الأدب الذى يضيف إلى رصيدنا الثورى من الفكر والفن ما يصوغ لنا تراثاً حياً باقياً متجدداً . ولعل نجاح تجربة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » هى التى أوحت إلى عبد الرحمن الشرقاوى أن يكتب رسالته إلى جونسون . . ولكن القصيدة الأولى بالرغم من مضى خمسة عشر عاماً عليها ، هى التى تحمل فى ثناياها أعمق وشائج الصدق والأصالة والحرارة ، بينما القصيدة الجديدة أقبلت « شبحاً » للأولى أو امتداداً كمياً لا يطوى فى تضاعيفه همزات الوصل العميقة بين « المناضل »

المصرى وبقية المناضلين فى جميع أنحاء العالم .

أما أدب المقاومة الذى يكتفى بالتأريخ لحركات المقاومة السابقة ، فإنه يكتفى فى نفس الوقت « بضرب المثل » على البطولة إذا عاودتنا المحن من جديد . وهو يرتفع أحياناً إلى مستوى رفيع كالمستوى الذى بلغته ثلاثية « بين القصرين » لنجيب محفوظ و « سليمان الحلبى » لألفريد فرج و « الحصاد » لعبد الحميد السحار و « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس ، وتهبط أحياناً أخرى إلى مستوى يبتذل فيه الكاتب نفسه حين يتجرد من « موضوعية الفن » وينزلق إلى النفاق الرخيص . إن أعمالا عظيمة مثل « دروب الحرية » لسارتر ، و « المثقفون » لسيمون دى بوفوار ، و « نهر الدون ينساب فى هدوء » لشولوخوف ، و « الحرب والسلام » لتولستوى ، وغيرها ، ستظل بمثابة الوثائق غير القابلة للفناء فى تسجيل الصراع البطولى للإنسان على ظهر هذا الكوكب .

هذه هى الأبعاد الثلاثة الرئيسية لكل أدب يتمتع بصفة « المقاومة » سواء كانت هذه المقاومة « إنسانية » مطلقة ، أو « قومية » محددة أو « اجتماعية » ذات صبغة شعبية . . فهذه الأبعاد قد تتجاور إلى جانب بعضها البعض فى العمل الأدبى الواحد . ولكن الفنان يركز على إحداها وفق موهبته الفنية وزاويته الفكرية معاً . وأدب المقاومة إذاً لا يقتصر على ما يسمى بالأدب الشعبى ، ولا يقتصر على ما يسمى بالأدب الوطنى ، لأن المقاومة أرحب من أن تنحصر فى هذه الدائرة المغلقة أو تلك . فإذا أضفنا أن الأدب فى ذاته بدأ تاريخه « نشاطاً مقاوماً » تأكد لنا بما لا يدع مجالا للشك أن دور الأدب فى الحياة أكبر من أن ينكره أحد ، وتأكد لنا أن هذا الدور هو توليد الصراع فى نفس الإنسان إذا خلت منه ، وتجديد حس المقاومة إذا كان هذا الحس قد خبا مع الأيام .

وفى عالمنا المعاصر تنشط حركة أدبية « عالمية » فى مقاومة الاستعمار الأمريكى الذى هو بدوره ظاهرة « عالمية » . هنا لا يقتصر دور الأدب على الوصف والتسجيل ، بل يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة الهينة إلى ما هو أكثر

جدوى وعمقاً . . فآلاف القصائد والقصص والمسرحيات التى يكتبها الأدباء فى الصين وفيتنام وأوربا وإفريقيا والاتحاد السوفييتى ، لا تكتفى بأن ترفع إصبع الاتهام الشهير الذى رفعه زولا فى قضية دريفوس ، بل هى لا تعمد إطلاقاً إلى عقد المحاكمات الشهيرة التى يقيمها برتراند راسل ضد الحرب فى فيتنام . . كلا ، إن أدب مقاومة الاستعمار الأمريكى فى عالمنا المعاصر ، يقوم الآن بما هو أجل وأخطر . . إنه يصفى التركة الفكرية والوجدانية التى تركها هذا الاستعمار فى « داخل » البشر الذين استعمرهم والذين لم يستعمرهم . إنه يصفى « العقلية الأمريكية » و « الشعور الأمريكى » اللذين سادا ويسودان الإنسان الحديث هنا وهناك . . هذه التصفية الداخلية للاستعمار الأمريكى هى النسيج الرئيسى للأدب الذى يكتبه كل أديب مناضل فى عالم اليوم . . فلا يكفى « الحماس » لطرد الاستعمار الأمريكى من هذه البقعة أو تلك ، وإنما لابد من « الوعى » بمكونات هذا الكابوس الفكرية والشعورية . . فالتطهر منها هو أولى الخطوات الجادة إلى المقاومة . إن هذا الوعى هو ما يميز أدب المقاومة العظيم عن أدب المناسبات السريع الزوال .

القسم الأول

الفصل الأول

رمز البطولة فى قصص المقاومة

قصة البطولة وقصة المقاومة ليستا مترادفتين . على أنه إذا اقترنت قصة البطولة بقصة المقاومة ، فإننا نحصل حينذاك على قصة من أروع القصص طالما كان كاتبها قد أوتى من الموهبة الفنية والقدرة ما يرتفع بها إلى مستوى العمل الإنسانى الناضج . فلعل الرواية أو القصة القصيرة على السواء تمتلك ناصية الإطار المتسع أو القالب المستريح ، الذى يتيح للكاتب فرصة المعالجة المستأنية ، ويباعد بينه وبين الاندفاع كما هو الحال فى الشعر مثلا . أى أنه فى إمكان القصة أن تتجاوز ضرورات اللحظة العابرة والانفعال الطارئ ، وأن تتجه مباشرة إلى صميم القضية وقلب المشكلة . وهى من هذه الزاوية أيضاً تختلف عن فن آخر كالمسرح تدور أحداثه حول « تجسيم » الأزمة فيظل النسيج الدرامى — بطبيعته — أسيراً لهذا المعنى من معانى البطولة مهما تعددت الزوايا الفكرية والفنية التى يرى منها الكاتب المسرحى هذه « الأزمة » . أما فى القصة فالوضع يختلف لأنها تستخدم فنياً مختلف أدوات التعبير والصياغة من السرد النثرى الصرف إلى المونولوج ومقطوعاته القريبة من الشعر إلى الديالوج فى حوارياته التى تلج أبواب الصراع الدرامى . . وهكذا ، فالقصة — وقد اكتملت لها هذه المميزات جميعها — تتمتع بحرية الحركة فى الأداء ، إلى الدرجة التى تقترب من هذه الحركة فى الطبيعة . إن القصة بين فنون الأدب هى المرادف « البسيط » للسينما أو الكاميرا السينمائية بين الفنون الصناعية المركبة . لا يعنى هذا أن القصة مرآة الطبيعة كما قيل فى القرن الماضى ، وإنما هى تملك إحدى الخصائص الهامة فى الطبيعة وهى « حرية الحركة » التى يبلغ مداها وفق المذاهب الفنية المختلفة ، أن تحاول « محاكاة » الواقع أحياناً ، وأن « تخلق » واقعاً جديداً أحياناً أخرى .

أقول إن هذه السمة البارزة فى الأدب القصصى ، من أهم العوامل التى أسهمت فى صياغة « بطولة المقاومة » على نحو غاية فى التركيب ، بحيث غدت هذه البطولة فى قصص المقاومة « رمزاً » ، لا « صورة » شعرية ، أو « أزمة » مسرحية . فحين تتعدد الأبعاد الشاملة لمعنى البطولة لا يبقى أمام الكاتب إلا أن « يرمز » إلى هذا المعنى ، بدلا من الاقتصار على بُعد دون آخر وبدلا من الإغراق فى واقعية تقرب من حافة الابتذال . إن تعدد الأبعاد فى القصة الواحدة ، لا ينفى « التركيز » على أحدها ، ولا ينفى كذلك أن هناك قصة ترتفع إلى مستوى « النبوءة » ، فهى تومئ بروح الأحداث دون أن تغمس إشاراتها فى مادة الواقع ، وهناك القصة التى تسهم مباشرة فى أعمال المقاومة من موقع « لحظة الحضور » ، وهناك القصة التى تؤرخ لمقاومة مضت ولكنها تشحذ القلب والعقل فى كل زمان ومكان .

وليس من الغريب أن نجد كاتباً من فرنسا — على سبيل المثال — كمالرو يصوغ روايته « الوضع الإنسانى » من نسيج المقاومة البطولية للشعب الصينى فى بدايات الربع الثانى من هذا القرن . كما نجد فى نفس الوقت كاتباً من الولايات المتحدة الأمريكية مثل شتاينبك يستمد « أفول القمر » من نضال الشعب النرويجى ضد النازى إبان الحرب العالمية الثانيـــة . أى أنه على الرغم من المضمون « القومى » لأية قصة من أدب المقاومة ، فإنه من الممكن للبعد الإنسانى أن يجذب كاتباً إلى بطولة بعينها قد لا يكون منتمياً إلى قوميتها . وليس صحيحاً ما يقال من أن الكاتب الغربى قد رأى فى الحرب « العالمية » الأخيرة مضموناً «عالميًّا » صالحاً للتشكيل بأية ألوان قومية ، فالنازية والفاشية عدو واحد مشترك لكل شعوب العالم ، وبالتالى فإن كاتباً روسيًّا — مثل أهرنبورج — يستطيع أن يكتب « سقوط باريس » لمجرد أن البلاء القادم سوف ينزل بفرنسا وروسيا معاً . . ليس هذا صحيحاً لأن العنصر الإنسانى الجاذب لاهتمام كاتب ما بمقاومة شعب لا ينتمى إليه ، أكبر وأعمق من العنصر السياسى المشترك « الحرب العالمية ضد النازى » . . إن العنصر الإنسانى الأشمل هو العنصر

الذى نراه فى قصة مالرو عن الصين ، وفى قصة مانين عن فلسطين . . ولم تكن مقاومة الصين أو مقاومة فلسطين جزءاً من المقاومة العالمية ضد الفاشية .

ولنبدأ بقصة جون شتاينبك التى كتبها أثناء الحرب ، فهى من هذه الزاوية لا تؤرخ للمقاومة ولا تمهد لها ، وإنما هى قد واكبت إحدى مراحل الكفاح الدامى للشعب النرويجى فى بداية الغزو النازى للنرويج . . وهى القصة التى أثارت الفاشست ضد جون شتاينبك للدرجة التى معها حكموا عليه بالإعدام ، وظل هذا الحكم معلقاً فوق عنقه إلى أن اندحرت الهتلرية والموسيلينية إلى غير رجعة . . وبقيت هذه الرواية الرائدة لتلعب دوراً جديداً فى حياة جون شتاينبك نفسه فقد مضت الأيام وأصبحت القصة حكماً معلقاً فوق عنقه ، ولكن ليس بسبب وقفته السابقة إلى جانب الحق والعدالة وإنما كدليل إدانة لكاتب تخلى عن قضية الشعوب وتحول إلى معسكر أعداء الشعوب يدبج المقالات ضد شعب فيتنام و « مقاومته » و « بطولاته » . أى أن جون شتاينبك الحالى يقف على الطرف النقيض من جون شتاينبك « أفول القمر » ، على أن روايته هذه تظل بالرغم من تحوله إلى موقع العدو تؤدى دورها الخلاق فى صفوف المقاومة البطولية التى تخوضها االشعوب فى عصرنا ضد كافة أشكال النازية الجديدة ، ولعل هذا ما يؤكد الاستقلال النسبى للعمل الفنى فى أداء دوره الخاص بمعزل عن أهواء صاحبه بمجرد خروجه من حوزته .

تبدأ أفول القمر بهذه العبارة الحاسمة كنصل السكين « كان كل شىء قد انتهى عند الساعة العاشرة والدقيقة الخامسة والأربعين . . لقد احتلت البلدة ، وهزم المدافعون عنها ، وانتهت الحرب » . . وهكذا يبدأ الكاتب قصته من لحظة دامية حزينة ، بل هى أعمق اللحظات جميعاً لحظة الهزيمة . وقد اختار جون شتاينبك منذ البداية شعباً مسالماً هادئاً مستقراً لم يعرف الحرب منذ قرون هو الشعب النرويجى . ويبدو لنا هذا الاختيار موفقاً إلى أبعد الحدود لأنه يؤكد لنا فى النهاية حقيقة هامة من أخطر الحقائق البشرية ، وهى أن « الغزو »

لا يقابل بالاستسلام من أكثر الشعوب هياماً بالسلام وابتعاداً عن روح الحرب، وقد اختار شتاينبك لأحداث روايته بلدة صغيرة يعسكر الجيش الغازى فى وسطها بلا جبال ولا غابات ولا أدغال . ويبدو لنا هذا الاختيار أيضاً موفقاً إلى أبعد الحدود ، لأن « الطبيعة » لم تشارك البشر فى مقاومتهم للعدو ، بل استطاع البشر وحدهم أن يحيلوا حياة الغزاة بينهم إلى جحيم لا يطاق . واختار جون شتاينبك بعد ذلك شخصياته من الناس البسطاء الذين يمكن أن نلتقى بهم فى هذه البلدة ومثيلاتها : رئيس البلدية ، الطبيب ، خادم ،رئيس البلدية وزوجته ، عامل منجم وزوجته وأشباههم من أبناء الشعب المهزوم . وفى الجانب الآخر نجد : قائد الحامية التى استولت على البلدة ومجموعة من مساعديه العسكريين الذين تتفاوت رتبهم العسكرية وجاسوساً مدنيًّا واحداً مهد لهم السبيل للغزو .

ولا يعمد جون شتاينبك إلى حدث روائى ضخم تدور من حوله بقية « التفاصيل » لأنه يعمد أولا وأخيراً إلى هذه « التفاصيل » بعينها ليجعل منها الحدث الأكبر الذى يشغل بال الغزاة والمغزوين على السواء . وشتاينبك لايؤسس بناءه الروائى على قطعة نادرة من الصخر الأثرى لأنه يبحث أولا وأخيراً عن المعدن العادى والمألوف فى حياة البشر ، قوتهم وضعفهم جنباً إلى جنب . . حتى ينتهى إلى أن « الطبيعة البشرية » فى ذاتها ترفض الضيم، ولا يجب أن يقال إن هناك « طبيعة عبقرية » هى وحدها القادرة على مقاومة الأعداء ، تتمثل فيما نسميهم« أبطالا » ينسج الخيال حولهم الأساطير . لقد حدد الكولونيل لانسر قائد الحملة موعداً للقاء رئيس البلدية أوردين ، ويستقبل جون شتاينبك هذا اللقاء بمزيج من « الإنسانية » التى تتبدى فى قول الدكتور وينتر « نحن رائعون جدًّا . إن بلادنا تسقط فى يد الغزاة ، وبلدتنا قد احتلت ، ورئيس البلدية على وشك أن يقابل الفاتح ، ومع ذلك فالسيدة زوجته تأخذ بخناق الرئيس المتملص من بين يديها وتنزع الشعر من أذنيه »، بينما يضيف فى نفس الصفحة قليلا من « الرمز » حين يدخل الغرفة أحد الجنود تمهيداً لدخول القائد :

« لقد بدا وكأن شيئاً من الضوء الدافئ قد فارق الغرفة ، وحلت محله ظلمة طفيفة » . وقدم القائد إلى الرئيس أوردين كافة « الاحترامات » والمبررات التجارية والهندسية التى دعت إلى هذه « الزيارة » بصورة يعتذر عما حدث فى بدايتها من « مظاهر » مؤلمة إذ قتل من جنود البلدة ستة وجرح ثلاثة وهرب الآخرون ، إلى أن أضاف : « وهذه المسألة كلها مهمة هندسية أكثر منها غزواً عسكرياً » ولهذا السبب يرى القائد الألمانى الإبقاء على « السلطة المحلية » كما هى ؛ لأن الشعب يثق فيها ، وبالتعاون المتبادل يمكن أن تسير الأمور سيراً حسناً . ومن هنا يجىء الاقتراح بأن ينزل القائد وأركان حربه فى قصر رئيس البلدية إمعاناً فى كسب ثقة الشعب . وتذهب اعتراضات الرئيس أوردين أدراج الرياح : « . . ولكن شعبى قد انتخبنى . لقد رفعونى إلى هذه المرتبة وفى استطاعتهم أن ينزلونى » ، « إن شعبى لا يحب أن يفكر الآخرون له » ، « البلدة هى صاحبة السلطة » . ويصاب أهل البلدة بوقع المفاجأة فيما يشبه الذهول ، ولكن القائد المحنك لا يستسلم لهذا الوجه السلبى الذى يستهين به بعض مساعديه ، فهو يرى أن الهزيمة شىء مؤقت ، لا تدوم ، والاستماع إلى ما يتهامس به الأهالى خلف الأبواب أكثر جدوى . إنه يذكر الحرب الأولى وكيف أنه شاهد فى بروكسل امرأة عجوزاً أعدم ابنها فى حركة المقاومة « حتى إذا قتلناها آخر الأمر رمياً بالرصاص كانت قد قتلت اثنى عشر رجلا بدبوس قبعة طويل أسود » . ولم تتوقف بعد إعدامها حوادث القتل « وحين انسحبنا آخر الأمر أهلك الشعب التائهين ، وأحرق بعضهم ، وفقأ أعين بعضهم ، بل إن نفراً آخرين صلبوا صلباً » . ولم يكد يتم ذكرياته حتى قاطعه نبأ هزه من الأعماق ، فقد قتل الكابتن بانتيك ، قتله أحد عمال المناجم . وهكذا – يقول لانسر – « تبدأ القصة من جديد . سوف نقتل هذا الرجل رمياً بالرصاص ونخلق عشرين عدواً جديداً » . ولقد تكاثر الأعداء يوماً بعد يوم حتى فارقت الدهشة والذهول عيون الناس . . وكانت « آنى » زوجة جوزيف خادم الرئيس أوردين رائدة العداء للغزاة ، وبدأت مقاومتها بإلقاء الماء المغلى على رءوس الجنود من النافذة . وكانت

« موللى » زوجة ألكس العامل الذى أعدموه ، هى ثانية الرواد فى مقاومة الغزاة ، بدأت مقاومتها باغتيال الملازم توندر الذى ذهب إليها فى خلوة بقصد « الحب » ، كما بدأت المقاومة بتخصيص بيتها للاجتماعات السرية . وكان الرئيس أوردين هو أبرز شخصيات المقاومة التى ظلت فى الظل طيلة أحداث الرواية — من قبيل الخداع الفنى — حتى أعلنت النهاية أن هذا الرجل كان عقل الشعب وضميره ، وما إن اكتشف الغزاة سره حتى قادوه إلى المصير المحتوم . جون شتاينبك إذاً لم يركز الأضواء على فرد من الأفراد ، وإنما وزعها بالتساوى بين الجميع ، فقد شارك الشعب بأسره فى مقاومة المحتل ، كل فرد حسب موقعه من التخطيط الذى قاد المقاومة . ولربما يختلف دور الشعوب ، بعضها عن بعض ، كما يختلف دور الأفراد أثناء مقاومة أحد الغزاة . . ولكن هذا الاختلاف لا يصنع « تمايزاً » بين شعب وشعب ، أو بين فرد وفرد ، وبالتالى — فى رأى شتاينبك — لا مجال للبطولة الفردية أثناء حركة المقاومة لأنها بطبيعتها حركة جماعية . وتتحول البطولة — فى أفول القمر — إلى بطولة جماعية ، بطولة الشعب المسالم الذى رفض أن يستسلم . ويرمز شتاينبك إلى هذه البطولة من عدة جوانب ، لا عن طريق الأنماط النموذجية ، وإنما عن طريق الشخصيات الحية التى تعيش المقاومة جنباً إلى جنب مع حياتها الخاصة . أى أنه يميل إلى « أنسنة » النموذج البشرى بدلا من نمطيته ذات البعد الواحد . إننا نتابع جوزيف خادم الرئيس أوردين فى حياته الخاصة مع زوجته آنى ، أى مع اللحظات العادية المألوفة ، كما نتابعها فى نفس الوقت باهتمام أكبر حين تثور آنى إذ يحكم العدو بالإعدام على ألكسندر عامل المنجم الذى قتل الضابط بانتيك . . تقول لجوزيف :

— حسناً ، سترى . إذا مسوا ألكسندر بسوء فسوف يجن جنون الشعب . وسوف يجن جنونى . أنا لن أتسامح فى ذلك .

فسألها جوزيف :

— ما الذى ستفعلينه ؟

فقالت آنى :

ــ سوف أقتل بعضهم بنفسى .

فقال جوزيف :

ــ وعندئذ يقتلونك رمياً بالرصاص .

ــ فليفعلوا . أقول لك يا جوزيف ، فى استطاعة الأشياء أن تذهب إلى بعيد جداً . . أن يقضوا ساعات الليل كلها متجولين ، قاتلين الناس رمياً بالرصاص .

ولم يكن جوزيف فى كل تساؤلاته مجرد رجل يريد أن يعرف آراء زوجته ، بل كانت له هو أيضاً آراؤه الخاصة ، تلك التى قذف بها دفعة واحدة فى وجه آنى صارخاً : « الناس يتكتلون ، إنهم لا يريدون أن تغزى بلادهم . إن أشياء سوف تقع قريباً . افتحى عينيك جيداً . سوف تكون ثمة أشياء تقومين بها أنت » .

هذا هو الرمز الأول فى الرواية ، ولكى يؤكد شتاينبك أكثر فأكثر أنها بطولة الشعب بأجمعه ، فإنه يصوغ موقف جوزيف وآنى من خلال التشابك المعقد بينهما وبين إعدام ألكسندر وبطولة موللى زوجته التى اغتالت الملازم توندر . إننا لا نستطيع أن نعزل الخيط الذى ينسج به الكاتب شخصية ألكسندر عن الخيط الذى ينسج به شخصية جوزيف ، كما أننا لا نستطيع أن نعزل هذين الخيطين عن خيطى آنى وموللى . . إن هذه الخيوط الأربعة تشكل فيما بينها نسيجاً واحداً يمكننا أن ندعوه بنسيج « الفئات الشعبية » المشاركة فى المقاومة من موقعها الخاص فى إطار الكفاح القومى ككل . أى أن هذا الرمز فى « أفول القمر » هو البعد الاجتماعى فى الرواية كما تصوره شتاينبك : إن هذه الفئة من فئات الشعب هى أكثرها صلابة وقدرة على الصمود ، لأنهم أصحاب المصلحة الرئيسية فى طرد الغزاة .

أما الرمز الثانى فقد مثله رئيس البلدية أوردين والطبيب وينتر . . إنهما من المواطنين الذين لا يفرطون فى شبر واحد من أرض الوطن ، ولكنهم يبذلون غاية الجهد للبحث عن « حل سلمى » يكفيهم عناء المقاومة المسلحة . أوردين

يرفض أن يكون رئيساً للمحكمة التى نطقت بالإعدام على ألكسندر ، ولكنه يتساءل عن الطريق الذى ينبغى عليه أن يسلكه لتحرير البلدة من المحتل الأجنبى ، وهو يكتفى فى معظم الأحوال بكلمتين اثنتين « لست أدرى » . ويكاد الدكتور وينتر أن يصل إلى حافة اليأس حين يقول فى صراحة قاسية : « ليس أمام الشعب أية فرصة للقتال . وليس قتالا أن يتصدى الإنسان للمدافع الأوتوماتيكية » . إن وينتر بهذه الكلمات لا يرفع الراية البيضاء ، وكذلك أوردين فإنه لا يستسلم ، ولكنهما معاً يعبران عن هذه الشريحة الاجتماعية من الطبقة الوسطى ، حيث تغزوها وقت الأزمات أفكار الشك وأحياناً اليأس . . ولكن هذه الشريحة بعينها حين تفاجأ بالواقع الذى يخلق من إرادة الشعب فى المقاومة أسلحة جديدة لم تخطر على بالهم من قبل ، فإنهم لا يقفون من المشهد الجديد موقفاً سلبيًّا ، بل هم يؤازرون حركة المقاومة ويتصدون أحياناً كثيرة لقيادتها . وهذا ما حدث بالفعل حين فوجئ « أوردين » ووينتر بأن غشاوة الذهول قد انجابت عن العيون وحل مكانها شيء كالغضب . . وتكررت حوادث القتل السرى والعلنى لجنود الاحتلال ، وتكررت حوادث التخريب للسكك الحديدية والمنشآت العسكرية . . وتبلورت — وهذا هو الأهم — فى وجوه البشر وعيونهم معان جديدة لم تعرفها حياتهم السلمية فيما مضى . وحينئذ يتغير موقف أوردين من الكلمتين « لست أدرى » إلى قوله فى وداع ألكسندر : « ألكس ، اذهب وأنت عالم أن هؤلاء الرجال لن ينعموا بالراحة . لا راحة لهم على الإطلاق حتى يذهبوا أو يموتوا » وهكذا نتابعه وهو « يتحرك » فى الظلام من بيت إلى بيت ، ومن اجتماع إلى آخر . . حتى زادت حوادث القتل وارتفعت نسبة التخريب المنظم ، وتحددت وسائل المقاطعة التامة للغزاة الذين أدركوا الشكل الجديد للمقاومة ، فراح بعضهم يهس « هذا الشعب المخيف . . والبنات المثلجات » حتى فقد أحد الضباط أعصابه واتهم نفسه بالهزيمة أمام هذا « الصمت » و « البغض » و « التجاهل » ثم انهارت الأعصاب تماماً وأخذ فى الصراخ القريب من الهذيان : « هذا هو . إن العدو فى كل مكان . كل

رجل ، كل امرأة ، وحتى الأطفال » . ويفكر لحظة ويتأمل لحظات ويقهقه فى هستيريا لأن التقارير الواردة من الخارج تقول إن الشعوب تهتف لزملائه ، ولعل التقارير الصادرة من هنا إلى الخارج تردد نفس العبارات ، أما الحقيقة فإنها شيء آخر ، الحقيقة فى عيون هؤلاء الناس المخيفين المتربصين فى الثلج .

وهذا هو الرمز الثالث والأخير فى قصة شتاينبك . الرمز الذى يشير به إلى التناقض الحاد بين إنسانية العدو والتزامه العسكرى ، بين عقله ووجدانه . . ونحن نلتقط هذا الرمز من الكلمات التى تشبه المونولوج الداخلى على لسان القائد « صاحب الذكريات » ومن الكلمات التى تشبه الهذيان وتبلغ حد الهستريا عند الضابط الذى يجاهر علانية برغبته فى العودة إلى الوطن « ويكون فى مقدورى أن أدير ظهرى للناس من غير أن أخاف أذى ما » ، « فتحنا البلاد وها نحن أولاء خائفون .. فتحنا البلاد وها نحن أولاء مطوقون » ويصرخ مشدوهاً بحلم اجترأ على نومه رأى فيه « الزعيم » مجنوناً ، ويرسم شتاينبك مفارقة موحية إلى أبعد الحدود ، فيكون نصيب هذا الضابط بالذات ، القتل على يدى المرأة الجميلة التى أراد أن يحبها ، ولم تكن سوى مولى زوجة ألكسندر .

ولا تنتهى القصة بانتصار أو هزيمة ، فقد آثر الكاتب أن يعلق أنفاسنا مع احتدام حركة المقاومة ، وأوردين يردد « لقد غزى شعبنا ، ولكنى لا أعتقد أنه قهر » بالرغم من أن قوات الغزو تنبهت أخيراً إلى « تحركات » أوردين وبالرغم من أنها قررت اعتقاله كرهينة لعلها تخفف من وطأة المقاومة . ولكن وينتر الطبيب — اليائس فيما مضى — هو الذى يعلق على الموقف كله قائلا : « إنهم يظنون لمجرد أن لديهم زعيماً واحداً ورأساً واحداً أننا نحن أيضاً كذلك . إنهم يعلمون أن عشرة رءوس تقطع منهم خليقة بأن تحطمهم . ولكننا شعب حر . إن عندنا من الرءوس بقدر ما عندنا من الناس ، وفى وقت الحاجة ينبع الزعماء بيننا كما ينبع نبات الفطر » . . وأوردين يعلم — ونحن معه — أن المصير الوحيد الذى ينتظر الرهائن هو الإعدام ، ولكنه يمضى فى طريقه — حزيناً حقًّا وآسفاً على دنو الأجل بهذه السرعة — يمضى قائلا إن رئيس البلدية « فكرة » فى خاطر

الرجال الأحرار ، وليس فى ميسور أحد أن يلقى القبض عليها « أنا رجل صغير ، وهذه بلدة صغيرة ، ولكن يجب أن تكون ثمة شرارة فى الرجال الصغار يمكن أن تنفجر إلى لهب » ، « الرجال الأحرار لا يستطيعون أن يبدءوا حرباً ولكن ما إن تشن الحرب حتى تتم لهم القدرة على القتال فى غمرة الهزيمة » .

وتلك هى القيمة الكبرى ، والرئيسية ، التى يجند لها شتاينبك رموزه الثلاثة . . وهى القيمة التى تتجاوز بشمولها معركة إحدى بلاد النرويج ، كما تتجاوز المعركة ضد النازى ، ذلك أنها تستمر فى خيال البشرية وتاريخها رمزاً أبديًّا لبطولة الإنسان فى مقاومة القهر . . وهو ليس رمزاً مجرداً ، بل هو الرمز الشامل للرموز الثلاثة التى استخلصتها رواية « أفول القمر » من أرض البشر وواقعهم . وهو ليس رمزاً لأحد الأبعاد التى نسجها شتاينبك بدقة وإتقان ، وإنما هو رمز الأبعاد الثلاثة : الإنسانى والقومى والاجتماعى ، وإن بلغت عملية النسيج درجة من المهارة لا تمنح بعداً واحداً فرصة الانفراد بالضوء المركز . والقصة — لهذه الأسباب — قد تكون روائيًّا هى قصة « المواكبة » لمقاومة أحد الشعوب ، لا تمهد أو تتنبأ ، كما أنها لا تسجل أو تؤرخ . . ومع ذلك فإن قيمتها الكبيرة الباقية ، أنها استطاعت بعد أداء دورها السابق الذى حكم على مؤلفها بالإعدام فى حينها من أجله ، أن تتجاوز الزمان والمكان وتمتلك القدرة على القيام بالأدوار الثلاثة فى وقت واحد : فهى ما تزال تمهد الطريق للثوار ضد الظلم بما تحمله فى طياتها من خبرات نضالية ، وهى تواكب مقاومة الشعوب ضد القهر الحديث كما واكبت مقاومة القهر القديم ، وهى تؤرخ لإحدى المراحل الدامية فى تاريخ الإنسان .

* * *

على غير هذا النحو يعالج أندريه مالرو هذه القضية فى روايته الملحمية « الوضع الإنسانى » فهو إذا كان يشترك مع شتاينبك فى اصطناع تلك المسافة الموضوعية التى تفصل الكاتب عن خامة التجربة — حيث تدور أحداث « الوضع الإنسانى » فى الصين ، كما دارت من قبل أحداث « أفول القمر » فى

النرويج — فإن مالرو يعود فيختلف مع شتاينبك في أشياء كثيرة . هو حقاً يوزع أضواءه بالتساوى على الأبعاد الثلاثة الكبرى : الإنسانية والقومية والاجتماعية ، وهو حقاً لا يصوغ على طول الرواية بطلا فرداً يعيش وسط الأحداث كمحور وحيد . ومع هذا فهو يتناول البعد الإنسانى بمنظار جديد ، لا يبحث من خلاله على ما هو مجرد وعام ومشترك بين البشر جميعاً ، يتجاوز به الإنسان حدود الزمان وأسوار المكان ، بل هو يبحث عن « إنسانية الإنسان » من خلال تجربة الفرد الموغلة فى الذاتية والتخصيص . من هنا لا يميل مالرو إلى تحريك الجماعات بكاميرا سينمائية ، وإنما يميل إلى التوقف عند فرد من الأفراد — لا يأتى بطولات خارقة عن العادى والمألوف — ويحاول جاهداً أن يستكشف أعماق هذا الفرد بأن يضعه فى « موقف » وبمعنى أدق فى « تجربة » . . هكذا نراه يضع « تشن » فى تجربة مع الموت ، ويضع « كيو » فى تجربة مع الحرية الشخصية ، ويضع جيسور فى تجربة مع الألم . . بل إننى أذهب إلى بعيد وأقول إن مالرو لم يكتب « الوضع الإنسانى » عن المقاومة الصينية ، ولم يكتبها « للمقاومة » ، وإنما كتبها « فى » المقاومة . . أى أن المقاومة عنده كانت « التجربة الشخصية » للأفراد ، ولم تكن قط المادة الخام . كانت المقاومة هى « المرآة » التى وقفت عندها كل شخصية من شخصيات الرواية ، طويلا أو قليلا ، مباشرة أو بصورة غير مباشرة ، على مسافة بعيدة أو قصيرة ، من زاوية تظهر صفحة الوجه الجانبية أو من مواجهة أمامية تظهر الوجه كاملا . . إلى غير ذلك من الأوضاع التى اتخذها كل منهم تجاه المرآة وفق ظروف عديدة أسهمت فى تكوينه وفى وقفته أمام المرآة . ولكنها مرآة من نوع خاص ، هذه التجربة التى يدعونها المقاومة ، فهى لا تصور السطح الخارجى ، وإنما تلتقط أدق الشعيرات الدموية الصانعة للكائن ، والخالقة لمساره فى هذا الوجود ، وسرعان ما يتبين لنا أن هؤلاء الذين بدوا لنا فى سلوكهم اليومى أفراداً عاديين لا يأتون شيئاً غريباً غير مألوف ، يتبين لنا جوهر بطولتهم « الإنسانية » ومعدنهم النادر غير المألوف . ومالرو يقول لنا فى هذا الصدد ، إن البطولة ليست امتيازاً

لطائفة من الناس دون غيرها من البشر ، ويردف أن البطولة فى ذاتها ليست هدفاً يسعى الناس وراءه . . وإنما البطولة هى التى تسعى وراء البشر ، تلاحقهم فى حياتهم وموتهم ، فى مختلف ألوان المتعة والألم .. ولكن هذه الملاحقة لا تثمر فى كل فرد ، وفى كل لحظة ، وفى كل تجربة ، بطولة من البطولات . وإنما يتعين أن تكون هناك مجموعة من الشروط الموضوعية التى تخلق البطولة ، مهما تناقضت النتائج مع الأسباب ، ومهما أدى هذا التناقض إلى خلق أبطال رغم أنوفهم ، أو حرمان آخرين من بطولة يستحقونها . ومهما أدى هذا التناقض أيضاً فى أحيان كثيرة إلى تمزيق البطل والانتهاء بقصته إلى نوع من البطولات التراجيدية .

و « الوضع الإنسانى » هى ملحمة النهاية التراجيدية الحادة للنضال الشيوعى فى الصين إبان المرحلة التى انحرف فيها الحزب انحرافاً يسارياً مدمراً ، وهى المرحلة التى يؤرخ لها بعام ١٩٢٧ . وكان مصدر هذا الانحراف هو الإصرار على تحقيق الثورة الاشتراكية فى ظل مناخ سياسى واقتصادى واجتماعى لم يتهيأ بعد إلا للثورة الوطنية . . وهى الثورة التى شارك فيها الشيوعيون ، ولكنهم لم يكونوا وحدهم ، وإنما شاركهم حزب تشانج كاى تشيك المعبر عن البرجوازية الصينية التى تناقضت مصالحها حينذاك مع مصالح الاستعمار . وحين أحس الحزب البرجوازى بأن الشيوعيين يهدفون إلى تصفية البرجوازية أثناء تصفية الاستعمار ، باغتهم تشانج كاى تشيك بمذبحة أسطورية فى « شنغهاى » قضت عليهم جميعاً . ومالرو لا تعنيه تفاصيل هذه المذبحة فى كثير أو قليل ، وإنما يعنيه هذا التشابك المعقد الذى أدى إليها ، وانعكاسات هذا التعقيد على وجدان الأفراد الذين وهبوا حياتهم من أجل « الصين » المستقلة ، والاشتراكية فى آن واحد .

وعلى النقيض من « أفول القمر » ، حيث يميل كاتبها إلى نوع من التبسيط ، يلجأ مالرو فى « الوضع الإنسانى » إلى نوع من التركيب . . وبصورة عامة يمكن أن يقال إن أحداث المقاومة البطولية فى هذه الرواية تدور بين فريقين : الأول هو الكتل البشرية الرابضة خلف مصانع النسيج « أولئك الذين يعملون

منذ طفولتهم ست عشرة ساعة يومياً . . شعب من القروح والعاهات والبطون الجائعة » . . ومع ذلك تألفت منها معظم قوات الثورة التى تنبض بانتفاضة شعب متربص . . والفريق الثانى يتكون من الأحياء الغنية التى تحولت على أيدى رجال المال الفرنسيين واليابانيين « أخطاراً تهدد ، وحواجز وجدران سجن ممتدة لا نوافذ فيها » . . ومالرو لا يضع الفريقين فى مقابل بعضهما البعض منذ البداية ، بل هو لا يجعل المعركة الرئيسية فى الرواية تدور بينهما .. ذلك أنه يعالج المسألة القومية فى مواجهة المسألة الاجتماعية ، كما يعالج كليهما فى إطار الجوهر الإنسانى العميق للأفراد والجماعات التى تشكلت منها أنسجة البناء الدرامى فى « الوضع الإنسانى » . . بل إن عنوان الرواية قد اختير بتمهل عظيم وإمعان للفكر ، لأنه يكاد أن يوجز العمل الفنى فى كلمتين فاصلتين . . فالوضع الإنسانى للشخصيات الرئيسية فى جانب المقاومة ، هو الذى يحدد المسار التفصيلى للمأساة التى وقعت عام ١٩٢٧ .. إن تشن وكيو وكاتوف يصوغ كل منهم مأساته الخاصة ، التى لم تتناقض لحظة واحدة مع المأساة الشاملة . ولا يتوقف مالرو عند شخصية بعينها توقفاً يريبك فى أنها « قد تكون البطل » . . كيو مثلا ، هو المناضل الشيوعى الذى تعرف اللجنة المركزية تفاصيل خططه كلها ، ولكن بالأرقام ، أما هو فقد كان يحيا هذه التفاصيل ؛ وكانت المدينة — شنغهاى — تسرى مسرى الدماء فى عروقه « وكأن مواطن ضعفها هى جروحه الخاصة » . وتشن فقد إيمانه الذى فصله طويلا عن الصين وعزله عن العالم ، ثم فهم أن كل شىء يمكنه أن يمضى على نحو يجعل هذه الفترة من حياته « مدخلا إلى معنى البطولة » فالعمل السياسى كان يبث فى عزلته معنى ، و « إحساسه البطولى كان بالنسبة إليه بمثابة نظام يفرضه على نفسه لا تبريراً للحياة » . وكاتوف شارك فى أحداث ١٩٠٥ فى روسيا ثم أفلت بأعجوبة من المقصلة ، ولم ير فى وجوده أية دلالة إذا لم يستأنف نشاطه الثورى فى بلد كالصين . ولم يضع الكاتب فى مقابل هذه الشخصيات المناضلة جيشاً غازياً يمكنك أن تتخذ منه موقفاً صارماً محدداً منذ البداية ، وإنما هو يؤثر أن يضع فى

طريقك وطريق هذه الشخصيات نموذجاً للرأسمالى التقليدى هو « فيرال » السمسار الفرنسى لبنوك واتحادات المال . وهو الرجل الذى لا تعنيه الصين إلا فى كونها « الحاضر » الذى يؤهله فى « المستقبل » لكرسى الوزارة فى باريس .

ويبدأ تشن حياته الروائية عند مالرو باغتيال أحد السماسرة فى فندق ، ليأخذ من جيبه تفويضاً بالحصول على أسلحة من سفينة راسية على الشاطئ ومحملة بالذخيرة ، وذلك لاستخدامها فى المقاومة المشتركة مع الكومنتانج ، من أجل الحرب الوطنية . وينجح تشن فى أول جريمة قتل ارتكبها فى حياته . . وتسرى فى أوصال الرواية كلها قشعريرة الشعور بالموت كلما تجسدت تفاصيل هذا « النجاح » القاتل . . وأمست العلاقة بين تشن والموت ، أشبه ما تكون بالعلاقة بين كائن وكائن حتى إنه تعمد أن « يصادف » الموت أكثر من مرة فأخفق « كانت شرايين الدماء تصب كالقنوات فى العاصمة حيث يتقرر مصير الصين » . . ومع هذا لم يمت . وحانت الفرصة كالمعجزة إذ تناقض الشيوعيون مع الكومنتانج ، واتخذ تشن قراراً شخصياً لا رجعة فيه ، أن يقتل تشانج كاى تشيك بالرغم من التقاليد الشيوعية المعادية للاغتيالات الفردية . . لقد أحس فى لحظة أن القضية العامة تقاطعت مع قضيته الشخصية فى نقطة حادة لا يبلغها المرء إلا مرة واحدة فى حياته . لذلك اختار أن يلقى بنفسه تحت العربة التى تقل تشانج كاى تشيك ، ويموت . . ولكن دون أن يكون الجنرال فى العربة . . هذه المرة بالذات ! وتلك هى المفارقة القاسية التى خطط لها مالرو — فى رسم هذه الشخصية — المفارقة التى تحقق له النجاح فى القتل حين لم يكن فى حاجة إليه ، ثم تحقق له الفشل فى المرة الوحيدة التى كادت أن تعطى حياته معنى . وهكذا تشيع فى طول الرواية وعرضها رائحة « عدمية » تنسجم مع النهاية الفاجعة للثورة الصينية آنذاك . . فقد انتهت حياة كيو انتحاراً فى معسكر الاعتقال ، كما انتهت حياة كاتوف رمياً بالرصاص فى معسكر الإعدام « . . ولم يكن من شك فى أنهم هالكون جميعاً ، غير أن الشىء الجوهرى هو

ألا يكون هلاكهم عبثاً » . . هذا هو المضمون الحقيقي للرواية ، إذ أن خاتمتها ليست فى تبدد إحدى الموجات الثورية وهلاك بعض الأشخاص ، وإنما تكمن هذه الخاتمة فى بقاء الصين شامخة فوق كل النكسات حتى إن مالرو يتنبأ عبر السنين بما ستكون عليه فى المستقبل — الذى أصبحت عليه بالفعل — فيعقد مشهداً للرأسماليين الفرنسيين فى باريس بقيادة الوزير وفيرال ، حيث يرجحون نهاية تشانج كاى تشيك وانتصار الاشتراكية ، وبالتالى نهايتهم أيضاً . ويؤكد الكاتب هذا المعنى ثانية حين يدفع هماريش إلى القول « فى الماضى بدأت أحيا حين خرجت من المصنع ، أما الآن فقد بدأت أحيا حين دخلته . وهذه هى المرة الأولى فى حياتى التى أعمل فيها ، وأنا أعرف لماذا أعمل ، لا منتظراً فى صبر أن أموت » كما كانت حالته فى الماضى « ولقد مرت الثورة الآن بمرض رهيب ، ولكنها لم تمت » . . كان مرض الطفولة اليسارى الذى ندعوه بلغة السياسة « انحرافاً » ويراه مالرو تجسيداً موضوعياً أميناً « للوضع الإنسانى » الذى كانت عليه الصين حتى إن أحدهم كان يبرر ما قام به تشن قائلا : « إن اغتيال الديكتاتور هو واجب الفرد نحو نفسه ، وينبغى فصله عن العمل السياسى الذى تحدده القوى الجماعية » . . فإذا كان الحزب يسارياً ، فقد كان تشن على يسار الحزب ، ومعنى ذلك أن شيئاً ما أكبر من الانحراف الأيديولوجى — وهو عنوان هذه الرواية ورمز البطولة فيها — كان يؤدى دوره بمهارة بالغة حتى لتبدو للبعض وكأنها « القدر » وللبعض الآخر وكأنها الحتمية ، ولكن مالرو يراها « المصير » البشرى الذى يتجذر فى الفرد منذ مولده ونشأته وتطوره ، إلى أن يموت . لهذا لم تكن البطولة فى « الوضع الإنسانى » بطولة الأفراد ، ولم تكن قط بطولة الجماهير — فقد انتكست الثورة — وإنما كانت بطولة الصين كحضارة ، أو بصياغة مختلفة ، كانت بطولة الروح صينية . ولعل رمز هذه البطولة لم يكن واحداً من الذين ماتوا ، من الذين قاوموا ، وإنما كان واحداً من الذين انزووا فى سماوات عليا من التجريد والتصوف ، هو جيسور — والد كيو — الذى كان يقول لهؤلاء « الذين اختاروا فعلا » : « إن الماركسية ليست

مذهباً ولكنها إرادة . . ولا ينبغي أن تكونوا ماركسيين لكي تكونوا على حق . . وإنما لكي تنتصروا دون خيانة لأنفسكم » . . إن رمز البطولة فى قصة المقاومة الصينية هو أيضاً ما تعبر عنه امرأة أحبت زوجها حتى الموت — هى زوجة كيو — فى كلماتها إلى جيسور « . . وحتى الآن ، بعد أن هزمنا سياسياً ، وأوصدت مستشفياتنا ، تتكون جماعات سرية فى الأقاليم جميعاً . . ولن ينسى رجالنا أبداً أنهم يقاسون من أجل قضية بشر آخرين ، لا بسبب حياتهم السابقة . وقد كنت أقول : لقد استيقظوا واثبين من نوم ران عليهم ثلاثين قرناً ، ولن يعودوا للنوم مرة أخرى . وكنت أقول أيضاً إن أولئك الذين منحوا وعيهم بالثورة إلى ثلاثمائة مليون بائس ، لم يكونوا ظلالا كالبشر العابرين . . ولو أصابتهم الهزيمة ، أو التعذيب . . ولو أصبحوا أمواتاً . . » . أجل . . إن الناس لا يساوون إلا ما أمكنهم أن يغيروه ، على حد تعبير مالرو . وتنتهى رواية « الوضع الإنسانى » بمشهدين كاملين ، أولهما للرأسماليين الفرنسيين ، وثانيهما لجيسور والد كيو وماى زوجته . وهما المشهدان اللذان يضعان الكلمة الأخيرة لمالرو . وهى الكلمة التى تقول إن التناقض الحقيقى فى الصين حينذاك ، هو التناقض بين الشعب فى مجموعه ، والاستعمار الأجنبى . وإنه إذا كان الشيوعيون قد أخطأوا برفع شعارات يسارية أثناء حرب وطنية ، فإن تشانج كاى تشيك قد سلم بلاده للمستعمر حين سفك دماء الشيوعيين دون أن يتمكن من اغتيال الشيوعية . ويلمح مالرو إلى تسرب الدولار الأمريكى فى إشارة واعية بما سيكون عليه الغد .

على أن رمز البطولة فى « الوضع الإنسانى » لا يقتصر على « شكل » المقاومة فى خطوطها اليسارية والوطنية ، وإنما يتجاوزه إلى المسألة الأكثر شمولا ، وهى اللقاء الحميم بين القضية الشخصية والقضية العامة . . مهما أدى هذا اللقاء — فى المدى الطويل وخلال منحنيات الثورة ومنعطفاتها — إلى نهاية تراجيدية حادة هى انعكاس للمأساة الكبرى . . ليس انعكاساً تلقائياً ، وإنما نتيجة التفاعل المعقد بين التجربة الشخصية فى حياة تشن أو كيو أو كاتوف ،

وبين التجربة الثورية فى حياة الصين . ولعل نفاذ البصيرة لدى مالرو ومقدرته الكبيرة على فهم الصين ومشاركته العملية فى المقاومة الصينية هى التى رفعت روايته إلى مستوى النبوءة ، فقد ولدت الصين الاشتراكية ، وانطوى تشانج كاى تشيك نهائياً تحت جناح الاستعمار . كما أنها ارتفعت إلى مستوى التاريخ لأنها تعد أخطر الوثائق الفنية عن تلك المرحلة الدامية فى تاريخ الصين الحديث . وهى إذا كانت قد ركزت الأضواء على البعد القوى فى المأساة ، فإنها قد تناولت البعد الاجتماعى فى صراعه البطولى بين إنسانية الأفراد، وصينية الصين ، أو بين جوهر الإنسان الفرد ، وبين روح الصين وحضارتها .

* * *

تتشابه « أفول القمر» مع « الوضع الإنسانى » فى تلك المسافة الموضوعية التى يصطنعها الكاتب حين يستمد خامته الفنية من بيئة غير بيئته الأصلية ، فقد سجلت الأولى كفاح الشعب النرويجى ضد النازى ، وسجلت الأخرى كفاح الشعب الصينى ضد الاستعمار وكارثة الانقسام التى شرخت صفوف المقاومة . . ويختلف هذا اللون من القصص عن الأعمال التى تتخذ من « الفرد » خامة لها ، وبخاصة إذا كان هذا الفرد ينتمى إلى نفس البيئة التى ينتمى إليها الكاتب . فالقصة التى تتناول موضوع المقاومة من خلال الجماهير ، كما هو الحال عند شتاينبك ومالرو ، تختلف عن القصة التى تتناول هذا الموضوع من خلال فرد من الأفراد . وقد عمدت إلى اختيار قصتين من أدبين مختلفين ، لتوضيح هذا الخلاف من ناحية ، ولاستكشاف رمز البطولة فى هذا النوع من القصص من ناحية أخرى . والقصة الأولى للكاتب السوفييتى المعاصر ميخائيل شولوخوف صاحب « نهر الدون ينساب فى هدوء » و « الأرض العذراء » . وقصته هذه التى نتناولها بالتحليل تندرج فى باب الرواية القصيرة ، وهى قصة « مصير إنسان » . يقدم لها شولوخوف بهذه الكلمات « تهمنى أقدار الناس العاديين فى الحرب الماضية . وجندينا قد أثبت فى أيام الحرب الوطنية أنه بطل . إن العالم كله يعرف الجندى الروسى وبسالته وصفاته النضالية ولكن هذه الحرب أظهرت جندينا فى ضوء آخر تماماً . . . »

والقصة التي تكاد في بعض مقاطعها أن تتحول إلى قصيدة ، هي هذا « الضوء الآخر » الذي أبرز الإنسان السوفييتي — لا الجندي وحده — في صورة جديدة تماماً . كان أندريه سوكولوف مجرد سائق بسيط أحب فتاة وتزوجها وأنجب منها فتى وبنتين حتى أقبلت نيران الفاشية فطلب للتجنيد ، وظل يقاتل في الجبهة حتى مايو من عام ١٩٤٢ ، حيث تم أسره في لحظة لم يتوقع فيها أن يؤسر ، فقد نفدت الذخيرة فجأة من بطارية المدفعية التي يتبعها ، فطلب منه قائد السرية أن يسرع به حتى يصل إلى مقر مجاور للفرقة . . وصنع أندريه المستحيل ، ولكنه أسر بدلا من أن يصل . وسيق مع الآلاف المؤلفة من الروس إلى معسكرات العمل والتعذيب في ألمانيا . وفي المعتقل بدر منه احتجاج على الحيز الذي يقوم بحفره الفرد الواحد كمقبرة لزميله حين يموت . ونادى عليه الضابط الألماني : « أندريه سوكولوف الأسير رقم ٣٣١ انتهت آلامك » وعقد العزم على أنه سيموت . ومرت به نفس اللحظات التي عاشها حين أسر فقد ظن نفسه حينذاك من الهالكين . تذكر زوجته التي دفع بها لحظة الوداع فقد تشبثت بأهدابه وراحت تولول صارخة أنها لن تراه ثانية . وتذكر الأطفال الصغار وهم واجمون لا يفهمون شيئاً مما يجرى من حولهم . وتذكر الجيران . وتوقفت ذكرياته فجأة عندما تنبه إلى أن الضابط الألماني يساومه على شرفه العسكري ، ويطلب منه أن يشرب معه نخب انتصار النازي . وتصلبت نظرات أندريه على الضابط العدو في كلمة واحدة ترادف الموت ، هي : كلا . رفض سوكولوف أن يركع ، أن يساوم ، أن يحيا بلا كرامة ، لأن كرامته توحدت بالدم مع كرامة وطنه . ومن قبيل السخرية « كافأه » الضابط الألماني بالخبز والخمر فأخذه ووزعه على زملائه الأسرى . واستدعى ذات يوم ليعمل سائقاً بين برلين وبوتسدام يحمل في عربته أحد الضباط الألمان « ونصل إلى مدينة بولتسك فأسمع مع الفجر مدفعيتنا ، هذه أول مرة منذ عامين أسمع فيها موسيقاها . . هل تعلم يا أخي أن قلبي خفق لها : أيام كنت أعزب ، حينما كنت أذهب لأغازل إيرينا ، لم يكن قلبي يخفق في مثل هذه القوة » . . لقد واتته فرصة

الهرب إذاً ، ولكن هل يهرب وحده ؟ واستطاع بعد جهد وتخطيط محكم أن يصل إلى حدود الجبهة الروسية ومعه هذه « الهدية » الثمينة : الضابط الألمانى الذى كان يعمل معه ، مقيداً فى حالة إغماء وقد جرده من سلاحه . وحصل أندريه على وعد من الكولونيل بوسام تكريماً له على بطولته . ولكن القصة لم تنته بعد . لقد كان الوسام الأكبر أن يعود بعد غيبة سنوات طويلة إلى زوجته وأولاده ، فلم تكن قد فارقت عيناه بعد صورتهم لحظة الوداع . غير أن الحرب إذا كانت قد منحته وسام البطولة فإنها قد ضنت عليه بالوسام الآخر . ذلك أن « الألمان قد قصفوا فى يونيو من عام ١٩٤٢ مصنع الطائرات وأن قنبلة كبيرة سقطت على منزلى وكانت إيرينا والبنتان فيه . . وانفغرت فى موضع المنزل هوة ضخمة » أما ابنه أناطولى فقد كان فى المدينة أثناء الغارة الجوية ، وعاد فى المساء فنظر إلى الهوة ورحل على الفور . . « وقبل أن ينصرف قال للجار إنه سيذهب للتطوع فى الجبهة » وهكذا — يقول أندريه سوكولوف —: «كان لى أسرة وبيت وأنفقت السنوات الطويلة حتى جمعتهما وإذا هما يتلاشيان فى ثانية وأصبح وحيداً » ذلك أنه فى المعتقل كان يتوجه كل مساء إلى إيرينا والأولاد فى حديث طويل يقول لهم فيه إنه سيعود لأنه صلب العود وقادر على التحمل « إذاً فقد كنت أتكلم طوال هذين العامين مع أموات » . ولا يختتم شولوخوف — عند هذا الحد — قصته ، بل قصيدته ، وإنما يجسد لعيوننا مشهدين : أحدهما للمكان الذى عاشت فيه أسرة سوكولوف ، حفرة هائلة يملؤها ماء صدىء تحف بها حشائش سيئة ويرين عليها صمت كصمت المقابر « لم أستطع البقاء هناك ساعة واحدة وأخذت القطار فى اليوم ذاته عائداً إلى فرقتى » أى أنه كان صورة ثانية للابن الذى نظر إلى الحفرة وأسرع إلى الجبهة . أما المشهد الثانى فلم يكن مشهداً بشرياً ، وإنما كانت الغيوم لاتزال تتابع طوافها وأشرعتها البيضاء « ومع ذلك فى تلك اللحظات من الصمت الحزين بدت لى بغير الصورة التى كانت تبدو لى فيها من قبل ، تلك الدنيا الشاسعة الأرجاء المتهيئة لإنجازات الربيع العظيمة ، لانتصار الحياة الأبدى على الموت » . هذان المشهدان يلخصان « مصير

الإنسان » من وجهة نظر شولوخوف ، من وجهة نظر « تضاد الحياة » وصراعاتها اللانهائية . لهذا السبب تكاد تنتهى القصة حين وصلت إلى أندريه رسالة من الجبهة ، من ابنه « الرائد أناطولى » ، ولكن اللقاء لا يتم ، والقصة أيضاً لا تنتهى ، فقد لقى الضابط الشاب مصرعه ذلك الصباح فى مركز بطاريته « كانت آخر فرحة لى وآخر أمل » . . تلك هى صيحة الأب سوكولوف قبيل الخاتمة بقليل ، ذلك أن الفرصة لم تضع ، والأمل لم يذهب . . الأمل هو ذلك الطفل الذى التقى به عند باب أحد المطاعم ، مرة واثنتين وثلاثاً ، وأخيراً جرؤ على أن يحمل الطفل من فوق الرصيف ويأخذه إلى البيت ، إلى الصحبة التى اختارها من بين الناس جميعاً : جاره وزوجته التى لم تنجب « كان الولد كثير الحركة ولكنه فى بعض الأحيان يهدأ فجأة ويغرق فى التفكير ، ثم ينظر إلىّ من خلال أهدابه الطويلة المنثنية إلى أعلى ، ويتنهد . أمثل هذا العصفور الصغير يعرف التنهد ؟ أهذه أشياء لمثل سنه ؟ وأسأله : أين أبوك يا فانيا ؟ فيهمس : قتل فى الحرب . وأمك ؟ قتلتها قنبلة فى القطار ونحن فيه » . نفس القصة التى كان يمكن لأناطولى أن يحكيها لو أنه عاش ، وأبوه هو الذى مات . . ولكن شولوخوف أراد أن ينسج قصة مغايرة ، أراد أن يجسد رمزاً جديداً للبطولة فى قصة المقاومة الروسية . . الرمز القائل بأن « مصير إنسان » ما لا تحدده المقدمات المعروفة سلفاً ، فلم يمت أندريه رغم وجوده فى خط النار وماتت أسرته وهى فى بيتها آمنة . . ومات أناطولى والقوات الروسية تدق على أبواب برلين أجراس النصر ، والتقى أندريه سوكولوف بالطفل الصغير ، والغيوم السوداء تظلل عينيه بلون الحفرة الجهنمية التى تسكن فى قاعها إيرينا والبنتان . . التقى برمز البطولة فى المقاومة السوفييتية ، وهو « الاستمرار » الذى يتولد من الحياة والموت معاً ، من اصطراع ما هو سلبى ، وما هو إيجابى فى حلبة واحدة هى الوجود . . هذا الرمز أيضاً هو الإجابة على كلمات شولوخوف الأخيرة « يتيمان ، حبتان من رمل قذفتهما زوبعة الحرب بقوة لا مثيل لها إلى الغربة . . ماذا يخبئ لهما الغد ؟ » . . وهكذا لم تنته قصة — بل قصيدة — « مصير إنسان » بحياة أو موت ، لا بماض أو بمستقبل ،

وإنما «بالاستمرار» . . كانت هناك بغير شك نهايات عديدة مغرية للكاتب أن يختتم بها عمله الفنى ، أن ينتهى مثلا بعودة أندريه بطلا من الأسر النازى «فنصفق للبطولة» ، أو أن ينتهى بمقتل زوجته وطفلتيه « فنتطهر بالمأساة » أو أن ينتهى بذهاب ابنه إلى الجبهة « فنصفق للجيل الجديد » أو أن ينتهى بموت هذا الابن على أبواب النصر « فننعى الفرد ونهتف للقضية العامة » . . لم يرد شولوخوف أن ينتهى بالقصة باستقرار أحد طرفى الصراع « الحياة أو الموت » وإنما شاء أن يجمع الشيخ بالطفل فى دوامة البحث عما يخبئه الغد ، أو فى غمرة العلاقة الديناميية بين أطراف الوجود ، فى غمرة « الاستمرار » وهو السمة البارزة فى المقاومة السوفييتية ، ورمز البطولة فيها .

أما القصة الثانية التى تلتقى مع قصة شولوخوف من حيث اعتمادها على « الفرد » كخامة فنية — دون أن ترمز إلى بطولة فردية بعينها — فى حيز ضيق يدعوه النقاد بالرواية القصيرة ، فهى قصة « صمت البحر » التى يراها البعض أشبه ما تكون « بقصة قصيرة » طويلة ، منها إلى « رواية » قصيرة . وهى القصة التى كتبها رسام فرنسى اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً أثناء المقاومة الفرنسية هو « فيركور » وقد كتبها فى أكتوبر عام ١٩٤١ ولكنها نشرت فى مطبوعات « منتصف الليل » السرية بباريس فى العام الذى يليه . والقصة تناقش « مصير الإنسان » الذى سبق أن ناقشه شولوخوف ، ولكن من وجهة نظر « فرنسية » . وقد تعمدت أن أقول من وجهة نظر فرنسية لا من وجهة نظر فيركور ، لأنى أكاد أراها ظاهرة مشتركة بين كتاب وشعراء المقاومة الفرنسية ضد النازى فى الحرب العالمية الثانية ، وهى ظاهرة الدفاع عن « الروح الفرنسية » التى نلحظها فى وضوح كاف فى أشعار أراجون ، وربما هى التى دفعت كاتباً كمالرو أن يجعل من ملحمته الروائية دفاعاً عن « الروح » الصينية . أى أن خط الدفاع الأول فى جبهة المقاومة عند الفرنسيين ، هو ما اصطلح على تسميته بالروح أو الفكر أو الوجدان ، وهو أيضاً ما يميل بعض النقاد إلى تسميته بجوهر الحضارة والإنسان والتاريخ . الدفاع عن هذا الجوهر هو النغمة الرئيسية فى كتابات

المقاومة عند الفرنسيين سواء كتبوا عن مقاومتهم هم كما فعل فيركور فى « صمت البحر » أو كتبوا عن مقاومة الآخرين كما فعل مالرو فى « الوضع الإنسانى » .

وفيركور على النقيض من شولوخوف لا يركز الأضواء على إحـــدى شخصيات المقاومة كالجندى أندريه سوكولوف ، وإنما يركز هذه الأضواء على إحدى شخصيات العدو ، وهو ضابط من قوات النازى نزل ضيفاً على أسرة فرنسية وفق النظام الذى فرضه الألمان على بعض الأماكن التى قاموا باحتلالها واشتدت فيها حاجتهم إلى مساكن معقولة للضباط . ولا يختار فيركور شخصيته الرئيسية من صفوف الأعداء فحسب ، بل هو يختارها شخصية محببة جديرة بالتعاطف ، فالضابط شاب وسيم ومهذب ومثقف ويهوى الموسيقى بل يؤلف فيها ، لا يثقل على الأسرة التى « استضافته » بما يشعرها أنها فى حالة « غزو » ، بل حاول جاهداً أن يبدو فى ثياب الضيف العابر . وكانت الأسرة مكونة من شيخ قارب النهاية وابنة أخته الشابة التى لا تتوقف عن شغل الصوف . ظل فرنر فون أبرناك كل مساء يحكى لهما شطراً من قصة حياته دون أن تبدر منهما أية بادرة تشير إلى أنهما يسمعانه . كان يحب فرنسا منذ الصغر ، وكان يؤمن بأن الحرب بين البلدين ستنتهى إلى أن تمنح ألمانيا فرنسا حريتها ، وأن تمنح فرنسا ألمانيا رقتها وعذوبتها ، وأن يتصادق الشعبان ، وتتدعم بينهما أواصر الثقة والتعاون المشترك . ولكن الشيخ والفتاة لم يعيراه أدنى التفات ، فكان يغادر الصالة التى يجلسان فيها إلى جانب المدفأة بالعبارة التقليدية : « أتمنى لكما ليلة سعيدة » ، ويتوجه إلى غرفته فى صمت و « تطاول الصمت ، وتحول شيئاً فشيئاً إلى صمت كثيف مثل ضباب الصباح ، صمت كثيف وراسخ ، فسكون ابنة أختى ، وسكونى أنا أيضاً بلا ريب ، كانا يثقلان هذا الصمت ، ويحولانه إلى رصاص » كما يقول الشيخ فى روايته للقصة . وبدأت الدلائل تقول إن هذا الصمت يتبلور فى موقف صارخ يشعر نحوه الضابط بالاحترام ، ولكنه لا يملك فى نفس الوقت أن يترك نفسه يموت فى صمت البحر الغاضب المخيف . . تلك هى الروح الفرنسية التى اكتشفها من قبل فى عشرات الكتب واللوحات

والأنغام . . تلك هى الروح التى تعبر عن صمودها الشامخ بالصمت القاتل . واضطر لأن يعترف لهما جهاراً : « لا يمكن لفرنسا أن تسقط بإرادتها بين ذراعينا المفتوحتين دون أن تحس بأنها قد أضاعت كبرياءها الخاص » ، ولم تذب كرات الصمت الجليدية . . واستأذن منهما فى السفر إلى باريس لمدة أسبوعين ، شعرا خلال هذه الفترة القصيرة — وبصورة مفاجئة — أنهما يتحاشيان الاعتراف الشجاع بمودة عميقة تجاه هذا الرجل الغريب . ولكنه عاد ، عاد أكثر غرابة مما كان عليه فيما مضى ، عاد محزوناً معصور الفؤاد . وبعد أن كان الشيخ والفتاة يخفضان بصرهما كلما شاهداه ، بدا هو منذ أن عاد « يخفض بصره إلى الأرض » . لقد اجتمع بزملائه فى باريس ، ومن بينهم أخاه الذى كان يكتب الشعر فتحول على يدى النازية إلى وحش « مخلص ومقتنع » وهذه هى المأساة فى رأى فرنر . لقد قالوا له فى باريس : هل تتصور أننا سنترك فرنسا « تنهض » على حدودنا مرة أخرى ؟ كلا « نحن لسنا موسيقيين» . « إن السياسة ليست حلم شاعر . لماذا ترانا أشعلنا الحرب فى اعتقادك ؟ من أجل ماريشالهم العجوز ؟ وضحكوا أيضاً : نحن لسنا مجانين ولا معتوهين ، إن الفرصة أمامنا للقضاء على فرنسا ، وسنقضى عليها . لا على قوتها فحسب ، ولكن على روحها أيضاً . وعلى روحها بنوع خاص . ففى روحها يكمن الخطر كل الخطر . وتلك هى مهمتنا فى هذه اللحظة فلا تخدع نفسك عنها يا عزيزى . سنغروبها عن طريق الابتسامات والملاطفات . سوف نجعل منها كلبة زاحفة » .

وهذا هو الرمز العميق الدلالة فى قصة فيركور ، أن تتجسد الروح الفرنسية المنتصرة فى قلب ضابط من قوات الغزو فتهز أعماقه هذه الروح وتنطق على لسانه « إنهم سوف يخمدون الشعلة إلى الأبد » ذلك أنهم يظنون أنهم يستطيعون أن يبيع الفرنسيون أرواحهم « فى مقابل طبق من العدس » . . كلا ، إن هذه الروح العظيمة هى التى أغرقته فى صمت البحر ، وهى نفسها التى انتشلته حين فاض قلبه بالصدق ، حين تلبسته روح فرنسا وكشفت له أنه فى ركاب النازية « يغوص فى ظلمات عفنة لغابة كئيبة » . . وإذا كانت نقطة التقاطع

فى حياة تشن برواية مالرو لم تحدث إلا مرة واحدة فى حياته ، بعدها كان الموت . . فإن هذه النقطة مرتِ الآن فى حياة فرنر ، أيضاً مرة واحدة ، بعدها « إلى الجحيم » نحو تلك السهول المترامية التى ستتغذى فيها الحنطة فى المستقبل من الجثث . ذلك أنه حين استطاع أن يذيب جليد الصمت بينه وبين الأسرة المضيفة ، كان قد وصل فى نفس الوقت إلى تلك اليقظة المفاجئة على حقيقة وجوده فى هذا المكان ، إنه لم يجئ إلى هنا « لينقذ » فرنسا ، بل ليدمرها . وحين كانت الغشاوة تحجب بصيرته كان الصمت بينه وبين الآخرين هو سيد الموقف ، وحين انجابت هذه الغشاوة عن عينيه رأى نفسه واقفاً على حافة الهاوية ، فلم يشعر بجدوى ذوبان جليد الصمت بل أحس أن الشجاعة الحقيقية هى أن يلقى بنفسه فى قاع الجحيم ، أن يعود إلى الجبهة ويموت . لقد خدعه الآخرون ، وخدع هو الآخرين ، ولا شفاء من الخديعة المزدوجة إلا بالانتحار . وهذا هو — مرة أخرى — الرمز العميق الدلالة ، رمز البطولة فى مقاومة الشيخ والفتاة أن مست « روح فرنسا » بصمت البحر هذا الضمير الذى سيعيش طويلا فى أتون العذاب ، حتى إذا مات ، تبقى قصته فى ضمير الأجيال أنيناً أبديًّا لا تعلو عليه موجات البحر الغاضب .

* * *

ثمة وشيجة أساسية تجمع بين « أفول القمر » و « الوضع الإنسانى » و « مصير إنسان » و « صمت البحر » هى ما يمكن أن نطلق عليه « بطولة الإنسان العادى » سواء تجسدت هذه البطولة فى رموز المقاومة « الشعبية » أو « القومية » أو « الإنسانية » العامة . . وسواء تجسدت المقاومة فى الدفاع عن « الروح » الصينية أو الفرنسية كما هو الحال عند مالرو وفيركور ، أو تجسدت فى « الحياة اليومية للبشر » كما هو الحال عند شتاينبك وشولوخوف . على أن بطولات المقاومة الوطنية لا تتوقف عند حدود النسيج البشرى للحياة ، فلربما اتخذ بعض الكتاب خامتهم الفنية ورموزهم من نسيج مختلف ، كما فعل الكثيرون منهم حين اتخذوا « شارعاً » أو « مدينة » أو « مبنى » إذا كانت

المادة الروائية « مكاناً » ما ، وقد اتخذوا أحياناً « عصراً » من العصور ، حين كانت هذه المادة هى « الزمان » . ولعل الملحمة الروائية التى كتبها الروائى اليوغوسلافى إيفواندريتش تحت عنوان « جسر على نهر درينا » من هذه الأعمال القليلة فى تاريخ الأدب من حيث إنها كانت نسيجاً مركباً من الزمان والمكان . والحق أننى أصف هذه الرواية ، كما سبق لى أن وصفت رواية مالرو ، بأنها ملحمة روائية لا من قبيل المجاز اللفظى وإنما من قبيل التشخيص الموضوعى للعمل الفنى . وربما كانت « جسر على نهر درينا » أكثر وضوحاً من « الوضع الإنسانى » فى اكتساب هذه التسمية « أكثر وضوحاً لا أكثر استحقاقاً » . ذلك لأن اكتسابها لوحدتى الزمان والمكان جاء على نحو ملحمى صارخ من ناحية الاتساع الدرامى لكل منهما على حدة ، ومن ناحية الصراع « المبسط تبسيطاً شديداً » بين خير وشر ، ومن ناحية الانتصار الحتمى للخير بالرغم من كل الويلات والظلمات ، ومن ناحية قالب الحدوتة التى ما تزال رابضة فى جوف الرواية تؤكد أصلها الملحمى . والمقاومة كموضوع ، والبطولة كرمز لها ، من أكثر الخامات الفنية قدرة على التجسيد الملحمى .

قلت إن « المكان » و « الزمان » فى الأدب الروائى من الرموز الكبيرة التى ينسج منها بعض الروائيين بطولاتهم ، وليست « نهر الدون ينساب فى هدوء » لشولوخوف ، أو « البحث عن الزمان الضائع » لمارسيل بروست — بالرغم من الاختلاف العميق بين الروايتين — إلا دليلا حاسماً على الإمكانيات الهائلة لكل من الزمان والمكان على « تجسيم » الرمز الذى يقصد إليه الكاتب . يختلف بطبيعة الحال الروائى عن الآخر ، بتصوراته الفكرية والفنية عن معنى الزمان ومعنى المكان . وفى رواية « جسر على نهر درينا » تصور ايفواندريتش هذا المعنى المزدوج كرمز للصراع « الإنسانى » مع الطبيعة والمجتمع من خلال « بطولة قومية » تناقلتها أخيلة الشعب جيلا بعد جيل ، أربعة قرون من الزمان والناس يتوارثون الأساطير والحكايات والحواديت والمعجزات التى صاغها « الجسر » من دماء البشر وحياتهم وصراعاتهم التى لا تنتهى . لقد توارت مع « الجسر » وبقيت

من بعده عشرات البطولات والأحداث على مر الزمان، مهما تفنن الخيال الشعبى فى تحويرها ، فإنها تستند بغير شك على ركيزة قوية من الواقع . . فهل يعد « الجسر » هو بطل رواية اندريتش ؟ إنه كذلك بمعنى المعانى ، أى بمقدار ما ترمز إليه بطولته من معان « بشرية » فهو لم ينفصل قط عن « حياة البشر » فى ذلك المكان ، ولم ينعزل قط عن هذه الحياة عبر الزمان . بل إن الجسر فى واقع الأمر هو « قصة البشر » فى ذلك المكان الذى شيد فوقه ومن حوله ، وتلك الأزمان التى عاشها منذ تم بناؤه إلى أن نسف .

وفى تقديرى أن قصة بنائه هى الدعامة الرئيسية لكل ما يرمز إليه ، أو هى الرمز الأكبر والجوهر الشامل للعمل الروائى ، فالرواية بعد ذلك هى تأكيد وإلحاح على المعنى الأول الذى يجبهك مع أحداث الصفحات الأولى من الكتاب ، ولكنه تأكيد وإلحاح بغير تكرار وإملال ، وإنما على نحو فريد للغاية يضيف جديداً يغنى الجوهر ولا يلغيه ، يدعم الرمز ولا ينفيه . فإذا كانت القصة قد بدأت فى ظلال الإمبراطورية العثمانية ليربط هذا الجسر بين البوسنة والصرب إبان القرن السادس عشر ، فإن هذه القصة تستمر مع الاحتلال النمسوى المجرى إلى نشوب الحرب بين الصرب والنمسا والمجر ، وظهور الأجيال الثورية الجديدة ، ومقتل الأرشيدوق فرانتس فرديناند عام ١٩١٤ . وتكاد أن تكون كوارث الطوفان وأحداث العصيان والأوبئة والحركات الاجتماعية والحروب البلقانية وغيرها ، هى امتداد فى خط رئيسى متعرج ينبع من نقطة انطلاق واحدة هى تلك « القصة الأولى » قصة « خلق » الجسر التى تترسب فى أعماق ضمير الشعب ، يثيرها من مكمنها كل حدث جديد وإن اتخذ هذا الحدث شكلا مغايراً .

والشكل الأول الذى اتخذته هذه القصة يبدو تفسيراً لأسطورة تناقلتها الأجيال عن مقبرة مجاورة للجسر ، على ضفته اليمنى ، تشع منها فى ليال مجهولة أضواء ساطعة كأن آلاف الشموع تنبثق فجأة من القبر فتغمر المكان بنور باهر سرعان ما يزول . والقبر لشهيد أو قديس دعاه الأولون والآخرون « راديسلاف »

وصفته الأسطورة الشعبية بأنه « رجل ضد الموت » قاوم بناء الجسر ليلا ونهاراً دون أن يمسك به الوزير أو الحراس ، ولو أنهم أمسكوا به لما استطاعوا أن يفعلوا به شيئاً . . إلى أن تمكنوا ذات ليلة من رشوة صديقه الوحيد الذى يخلو به فذبحه وهو نائم بعد أن أوثقه بحبال من حرير ، لأن الحرير هو المادة الوحيدة التى لم يكن يستطيع أن يتخلص من شباكها . تلك هى الأسطورة التى تبدو كقصة شمشون . يكملها من جانب آخر ما تناقله الرواة من أن شبحاً أسود يظهر فى العمود المركزى الذى أقيمت عليه « كابيا » تتوسط الجسر ، ومن يرسم له سوء طالعه أن يرى الشبح يصرعه على الفور . ويحاول ايفواندريتش أن يعيد صياغة الأسطورة على نحو لا يخدش العقل الحديث ، (كما صنع نجيب محفوظ فى أدبنا العربى فى قصة « أولاد حارتنا ») فهو يذكر لنا أنه ذات صباح من عام ١٥١٦ وكان الأتراك يحصلون على « ضريبة الدم » من المسيحيين من أهل المنطقة ، سيق معهم طفل فى العاشرة إلى إستانبول كتب له فيما بعد أن يكون قائداً كبيراً ووزيراً هو « محمد باشا » الذى أمر ببناء هذا الجسر ليربط بين البوسنة والصرب ، وليخلص أهله وذويه من عذاب الإبحار فى مركب « ياماك » المتهالكة كلما أرادوا العبور من ضفة إلى أخرى . وأرسل الوزير فرقة للعمل يرأسها رجل متوحش يدعى عابد أغا ويرافقها مهندس يقال له طوسون أفندى . واستحالت المدينة — فيشجراد الواقعة عند ملتقى درينا ورزاف — إلى جحيم ، إلى حركة مجنونة : أعمال لا تفهم ، ودخان ، وغبار ، وصياح ، وجلبة « وتمضى السنون ، والأعمـــال تتسع وترتفع ، ولكن المرء لا يرى لها نهاية ، ولا يفهم لها معنى . إن هذا كله يشبه كل شىء إلا أن يكون جسراً » . ولقد بدا الجسر خلال السنوات الأولى من بنائه مصدر بلاء لا يرحم أهل المنطقة ، وخاصة أنه اقترن بالقهر التركى من ناحية ، واستبداد عابد أغا رسول الوزير من ناحية أخرى . لذلك أنت القلوب وأعولت الألسن ، همساً فى بداية الأمر ، ثم غناء شعبياً حزيناً انتقل من بيت إلى بيت . ومن بين هذه البيوت ، ظهر فلاح ممن يعملون بالسخرة فى بناء الجسر يدعى « راديسلاف » انسل فى صفوف

الفلاحين يهمس فى آذانهم مرة ومرتين وعديداً من المرات ، فى العمل والسوق والبيوت ، فى اليقظة وفى الأحلام « أيها الإخوة . . كفى كفى . . يجب أن ندافع عن أنفسنا . إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا ، سيلتهمنا . أولادنا أيضاً سيتعبون من العمل فيه سخرة ، إذا بقى بعضنا . إنما تهيأ لنا هنا الإبادة ، لا شىء آخر . إن الحفاة والمسيحيين ليسوا فى حاجة إلى جسر . الأتراك هم الذين يريدون الجسر . نحن لا نسرق قطعاناً من الماشية ولا نقوم بتجارة واسعة ، والمركب يكفينا بل يزيد على حاجتنا . لذلك اتفق نفر منا على أن نذهب فى الليل تحت جنح الظلام نقلب ما بنى وشيد ونحطمه ما وسعنا التحطيم ، وعلى أن نروج بين الناس أن الجن هى التى تهدم البناء وأنها لن تسمح بإقامة جسر على نهر درينا » .

وتوالت أعمال التخريب المتقن لكل ما يقوم به العمال أثناء النهار ، فهدد عابد أغا المأمور المكلف بالحراسة بقطع رأسه إذا لم تقف أعمال التخريب ويقبض على الجناة ، وأمهله ثلاثة أيام تمكن المأمور فى آخرها من القبض على « راديسلاف » .. وصمم عابد أغا على إعدامه بالموت البطىء فوق الخازوق ليرفعه على قمة الجسر ويشاهده جميع أفراد الشعب حتى لا يجول بمخيلة أحدهم أن يقترف فعلا مشابهاً للعمل الذى كان يقوم به راديسلاف وجماعته . ويستعير ايفواندريتش بعض المشاهد من قصة صلب المسيح ، فيصور راديسلاف فى موكب الإعدام كما سار المسيح فى موكب الصلب ، ثم يصور عملية ثقبه من أسفل وإدخال الخازوق ونفاذه من قمة كتفه قريباً من الأذن ، حتى يتفادى تمزيق الأحشاء والأعضاء الحيوية ليبقى عليه « حيًّا » أطول فترة ممكنة من العذاب . . تماماً كعملية ثقب أرجل المسيح وتثبيتها مع يديه بالمسامير على خشبة الصليب ، وتضفير إكليل من الشوك ووضعه فوق رأسه . . ثم تركه الجلاد فوق هذه القمة العالية ، كما رفع المسيح أيضاً على الجلجثة إلى غروب الشمس . و « كان يسيل على الخازوق خيط نحيل من دم . أما الرجل فما يزال حيًّا ولم يغم عليه : جنباه يرتفعان ويهبطان ، وشرايينه تخفق على رقبته ، وعيناه تستديران

ببطء لكنهما لا تثبتان ، ومن بين أسنانه الملزوزة تخرج دمدمة يميز سامعها في شيء من العناء كلمات متقطعة : أتراك . . أتراك . . أتراك على الجسر . . افطسوا كالكلاب . . موتوا كالكلاب » . وكانت هذه آخر كلماته في الحياة فقد لفظ بعدها أنفاسه الأخيرة ، واشترى بعض رفاقه الجثة من الحارس ودفنوها في مكان غير ظاهر حتى لا يتعرض أحد منهم لعقاب عابد أغا الذى أمر بترك الجثة للكلاب .

حين قلت إن ايفواندريتش استعار بعض المشاهد من قصة صلب المسيح ، لم أكن أعني فحسب المشاهد في تركيبتها المادية الصرفة ، وإنما كنت أقصد ذلك الخيال الأسطورى الذى تفننت الأجيال في نسجه ، وراح الكاتب يحاول تفسيره حقاً ، ولكنه خضع — من الناحية الفنية البحتة — لسيطرة هذا الخيال الشعبي . . حتى إنه يصف من شاهدوا الجثة المعلقة فوق أعلى الجسر على خازوق أخذوا يشبهونها « تمثالا فوق ذروة ، باقياً لا يفنى ، سيظل هناك إلى الأبد » ويتهامس بعضهم « إنهم يدركون الآن مدى ما ارتفع إليه من امتياز وعظمة » وهى عبارات تكاد ترادف حرفياً بعض آيات الإنجيل عن صلب المسيح . و« في تلك الليلة التي هبط ظلامها فجأة ، حدث في صفوف العمال هيجان واضطراب غريبان لا يفهمان حتى إن أولئك الذين كانوا قبل ذلك لا يحبون أن يسمعوا شيئاً عن التخريب والمقاومة أصبحوا الآن على استعداد لتقديم أكبر التضحيات » . وكان استشهاد راديسلاف هو بداية « الدعوة الجديدة » للمقاومة ، هو رمزها ، وبطلها الميت الحى على الدوام . هذا « الخيال الشعبي » السائد على قصة بناء الجسر لم يتخفف الكاتب من جموحه إلا في الأجزاء الأخيرة ، التي يمتزج فيها الواقع بالتاريخ بالخيال . على أن هذا الخيال الشعبي هو الدعامة الرئيسية في بناء « جسر على نهر درينا » ، ولذلك تم تشييد البناء في صورة الحواديت التي لا يربط بينها سوى الجسر ، وهى الحواديت التي لا تختلف من حيث الجوهر عن الحدوتة الأولى . . فجاءت القصة أشبه ما تكون بملحمة روائية أقرب منها إلى الرواية النثرية المألوفة .

ولعل طغيان الخيال الشعبي على خيال الكاتب ، هو الذى دفعه لأن يستسلم لرمز البطولة الكامن فى الصراع بين الشعب والجسر . . ولكنها تتخذ شكل البطولة الفردية التقليدية فى الملاحم الشعبية : هذا هو البطل الخارق لكل ما هو عادى ومألوف ، البطل الساحر بكلماته وأفعاله ، بحياته وموته . وهو البطل الذى لا يموت بموته ، وإنما تستمر « دعوته » أو « مقاومته » فى ضمير العصور والأجيال ، تنتقل من نصر إلى نصر ومن فداء إلى فداء فى حركة ملحمية لا نهاية لها . هذا المعنى للبطولة لا نجده إلا فى التراث الفولكلورى لمختلف الشعوب ، ولقد تأثر به الكاتب اليوغوسلافى تأثراً كبيراً . . فالمأمور الذى قبض على راديسلاف أصابه الجنون ، وعابد أغا عزل من وظيفته بتهمة اختلاس الأموال ، ومحمد باشا الوزير نفسه مات صريعاً بطعنة دامية على باب المسجد . وكان راديسلاف فى قبره يملك أن يطيح بأعناق قاتليه ، الواحد بعد الآخر . . هذه القدرة الخارقة لميت ، ليست إلا صفة من صفات البطل الفولكلورى .

وهكذا نعثر على أوجه التشابه التى تزداد فى طريقنا كلما تصفحنا « جسر على نهر درينا » و « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ . . كلاهما صياغة حديثة للتاريخ ، وكلاهما يسيطر عليه الخيال الشعبى المعجز ، وكلاهما يصور الصراع الأبدى بين الإنسان والوجود . إلا أنه بينما تغرق « أولاد حارتنا » فى بحار التجريد للدرجة التى تبهت معها معالم الصراع التاريخى وتصبح كل مرحلة تاريخية صورة مكررة تدعو للإملال ، ينتشل ايفواندريتش روايته من هذا المزلق الفنى الخطير بأن يبنى جسره « على نهر درينا » لا فى أى مكان آخر ، ومنذ بداية القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين ، لا فى أى زمان آخر مجرد . هذا الحيز من المكان ، وذاك الحيز من الزمان فى « جسر على نهر درينا » أتاح تفاعلهما الخصب الخلاق أن يثمر رمزاً غير قابل للفناء ، رمزاً شاملا للبعد الإنسانى والقومى والاجتماعى ، ولكنه — عند آخر سطر من الرواية — هو رمز البطولة الإنسانية فى مقاومة الزمان والمكان .

الفصل الثانى

بطولات المقاومة فى تراثنا الشعبى

ليس الخيال الشعبى مجرد أداة من أدوات تضخيم البطولة ، لأنه يعبر من زاوية رئيسية عن شخصية الشعب الجماعية ، مهما تبدت هذه الشخصية المكتملة فى الأسطورة حيث يكاد البطل الأسطورى أن يخلو من أية ذاتية محققة فهو خلاصة نقية للجماعة ، وحيث تعبر الأسطورة عن أبعاد غير محددة وغير محدودة لأنها تصوغ بطبيعتها صراعاً بين القوى الخارقة فى جانب ، والقوى غير المتكافئة معها فى الجانب المقابل . ويجسد الخيال الشعبى شخصية الشعب فى مجموعه مرة أخرى، مهما برزت هذه الشخصية على دعائم الملحمة أو التراجيديا ، فى الأولى يتميز البطل الملحمى بالعديد من سمات الفردية وإن يكن متجاوباً مع روح الجماعة بل قد يكون لسانها أحياناً،وفى الثانية يتصف البطل التراجيدى بخصائص الذات المفردة التى تكاد أن تتحول إلى عالم خاص بها لا سبيل للجماعة إليها ، ومع هذا فإنها لا تتخلص من « رواسب » الجماعة و « بقايا » روحها . وهكذا فالخيال الشعبى ليس مجرد سياحة وهمية فى عالم الأحلام ، وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية وقد تجسدت فى بطولات تتباين رموزها كلما اختلف الإطار الفنى من قالب الأسطورة إلى الملحمة إلى التراجيديا .

ونحن عندما نبحث عن رمز البطولة فى قصصنا الشعبى ، فإننا لن نعثر على هذا الرمز فى الأساطير العربية الموغلة فى البدائية والقدم والبعيدة عن أن تكون المقاومة خامتها الثرية بالمعانى والدلالات ، كما أننا لن نعثر على هذا الرمز فى التراجيديا التى لم يعرفها تراثنا — لأسباب ليس هنا مجال مناقشتها — ولم يعرف معها بالطبع ، ما يسمى بالبطولة التراجيدية . نحن إذن أقرب ما نكون فى موضوع بحثنا من منطقة الملاحم الشعبية التى يفضل البعض أن يدعوها سِيَراً لأبطال « قاوموا » بصورة من الصور التى عرفها عصرهم أو عصورهم ، والتى

لا تبتعد من حيث الجوهر عن معنى البطولة فى أدب المقاومة الحديث .

ولا بد لنا من أن نتصدى بالمناقشة لبعض الأفكار السائدة حول هذه القضية قبل أن نعرض للسِّيَر ذاتها بشيء من التفصيل . . فالشاعر الجوال الذى أنشأ ملاحم اليونان والرومان والعرب لم يعد له مكان فى حياتنا الحديثة ، وقد سجل نجيب محفوظ فى روايته «زقاق المدق» كيف أفسد الراديو على شاعر الربابة جلسته فى مقهى المعلم كرشة فطرده وقطع رزقه . وبالتالى فإن الأبطال الذين ملأوا وجدان آبائنا وأجدادنا قد انسحبوا من ميدان الخيال البشرى الحديث فلم تعد لموضوعات الخوارق التى ألهبت خيال أسلافنا أية فرصة متكافئة لمنافسة خوارق العلم المعاصر . انزوت « تهاويل » الخيال الشعبى أمداً من الزمن لم يطل كثيراً أمام مجموعة من العوامل أهمها : أن الإحساس بتهديد المدنية الحديثة لموروثاتنا الشعبية قد دفع نفراً من العلماء إلى الحفاظ على عنصر الاستمرار فى التراث الإنسانى . وكذلك فإن ذيوع الروح القومية قد دعا إلى أن تزيد كل أمة من ارتباطها بتراثها القومى المميز . وآخر هذه العوامل هو تقدم العلوم الاجتماعية واتجاه العديد من ميادين المعرفة إلى دراسة الإنسان العادى فى طبائعه وتقاليده الموروثة وفنونه . ولقد تجسدت هذه الموجة من الحرص على «المخيلة الشعبية» فى الحركة الرومانسية الرائدة إبان القرن الماضى فى دعوتها إلى العودة إلى « نقاء حياة الريف وتمجيد الحنين إلى الماضى والدفاع عن تقاليد الآباء والأجداد» . ولما كان عصرنا الحديث هو عصر الإنسان الذى تلمس كيانه الفردى فى خضم حياته الجديدة ، جنباً إلى جنب الأمة التى راحت هى الأخرى تتلمس خصائصها الذاتية المستقلة ، فقد أصبحت الملحمة أو السيرة الشعبية هى أنسب الأشكال الأدبية الموروثة للقيام بدور همزة وصل بين الماضى والحاضر لما تحمله فى تكوينها الأصيل من سمات المزاوجة بين الخيال الشعبى فى مرحلة متقدمة وما يحتاج إليه الإنسان الحديث من معنى « محدد » للبطولة الفردية البعيدة عن « أهوال » البطولة الأسطورية ولامحدوديتها والقريبة من صفات الأمة التى ينتمى إليها بطل الملحمة أو السيرة بكل ما تشتمل عليه من « تهاويل » الخيال الشعبى . بل إن إصرار

علماء الفولكلور على اتخاذ عيناتهم من المأثورات الشعبية فى حالة « حياة » ، وهجر المأثورات الشعبية الميتة لعلماء الآثار واللغة والحضارة، إنما يؤكد ضرورة ذلك « الحبل السرى » بين هذه النماذج وبطولات عالم اليوم . . ومن هنا كان الأدب الشعبي تسمية علمية دقيقة لما يضبطه منطق الاستعمال وتحفظه الرواية الشفاهية ، ومعنى هذا أنه أصبح أقرب ما يكون إلى التاريخ الشفهى لحياتنا العاطفية عصراً بعد عصر ، أو هو « الحجرة الخاصة للتاريخ » كما يقول العالم البلجيكى روجيه بينو ، فيها يضع العامة عواطفهم وخليط رؤاهم وحقائق وجودهم . أى أن ثمة فرقاً جوهرياً بين التاريخ بمعناه العلمى ، والتاريخ الذى تشتمل هذه الملاحم أوالسير على بعض صفحاته ، فهذه لا تعتمد على الدقة الوثائقية والمقارنات العلمية والاستقصاء ، وإنما تعتمد أساساً على خيال مؤلفها المجهول — أو المعلوم فى أحيان نادرة — وخيال راويها المتنقل كأجهزة الدعاية أحياناً كثيرة ، والمتلقين من أبناء الشعب الذين تختلف طبائعهم من جيل إلى جيل ومن بيئة إلى أخرى .

وقد لاقت هذه الملاحم أو السير عنتاً شديداً من القدامى والمحدثين على السواء . أما القدماء فقد وصفوها بالكذب حيناً ظناً منهم أنها تدعى لنفسها كتابة التاريخ الصحيح ، ووصفوها حيناً آخر أنها من باب الكفر نفوراً مما أبرزته من قيم تناقضت مع أهوائهم فى كثير من الأحيان . هكذا يقول السيوطى فى الجزء الثانى من الإتقان فى حديثه عن العلوم المستنبطة من القرآن : « وتلمحت طائفة ما فيه من قصص القرون السالفة والأمم الخالية ، ونقلوا أخبارهم ودونوا آثارهم ووقائعهم حتى ذكروا بدء الدنيا وأول الأشياء ، وسموا ذلك بالتاريخ والقصص » . وفى موضع آخر من نفس المرجع يقول « قال الإمام أحمد بن حنبل : ثلاثة ليس لها أصول ، التفسير والملاحم والمغازى » . ويورد ابن كثير فى كتابه « تفسير القرآن الكريم » : « وأما ما يذكره العامة عن البطال من السيرة المنسوبة إلى دلهمة والأمير عبد الوهاب والقاضى عقبة فكذب وافتراء ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش » . ويمكن القول أن هذا الموقف الصارم من

الملاحم أو السير الشعبية كان فى جوهره موقفاً اجتماعياً معادياً « للعامة » من الناس . وهو نفس الموقف الرجعى الذى اتخذته أجيال لا حصر لها من « أساتذة » الأدب الرسمى الذين ألقوا فى روع الناشئة عصراً بعد عصر أن فقه اللغة وآدابها المحفوظة بين جدران متاحفهم هى وحدها « الأدب » وما عداها رجس من عمل الشيطان وأتباعه من « العامة » . . على أن هناك موقفاً آخر يتسم بصفات رد الفعل العنيف الذى يعتمد على التضخيم والمبالغة ، سواء فى اتجاهه القائل بأن لا تراث قصصى لنا على الإطلاق ، وأن القصة الغربية هى ميراثنا الوحيد ، أو فى اتجاهه القائل بأن هذا التراث من الملاحم أو السير الشعبية هو مصدر الأصالة شبه الوحيد فيما يكتبه قصاصونا المعاصرون من قصص ، وأن هذا التراث يكاد أن يصل فى اكتماله إلى درجة لا تقل أهمية عن اكتمال قصص الغرب . ويعبر عن هذا الموقف الأخير فى مثابرة ودأب جديرين بكل إعجاب وتقدير مجموعة من الشباب المتخصص يتقدمهم جميعاً فاروق خورشيد فى دراساته النظرية البالغة القيمة — مهما اختلفت معها — وفى تجاربه التطبيقية التى صاغت القصص القديم صياغة حديثة قادرة على توصيل النكهة الشعبية الأصيلة جنباً إلى جنب الاستفادة العميقة بمنجزات التكنيك المعاصر .

والحق أننى أميل إلى اعتبار هذه السير بمثابة « صياغة عربية للملحمة الشعبية » واضعاً فى هذا الاعتبار أن هناك فروقاً لا يستهان بها بين الملحمة اليونانية والرومانية والملحمة العربية ، ولكنى أعتقد فى نفس الوقت أنها فروق لا ترتفع إلى مستوى الاختلاف النوعى ، وإنما هى أقرب إلى الاختلاف البيئى والزمنى الذى يمنح النوع الأدبى مذاقاً خاصاً نابعاً من الأرض التى ولد فيها بالرغم من نسبه المشروع إلى نفس النوع فى مواطن أخرى . وبالرغم من اعترافى المسبق بأن الملحمة أو السيرة الشعبية تستلهم التاريخ من أحد الوجوه إلا أننى أستبعد التسمية المترتبة على هذه الصلة بينها وبين التاريخ ، وهى التسمية القائلة بأن السيرة رواية تاريخية . كذلك فإنى لا أميل إلى التسمية التى اقترحها الدكتور محمود ذهنى وفاروق خورشيد بعنوان « الرواية الأم » أو « الرواية السيرة » ذلك

أنها تسمية تقترب من حدود رد الفعل العنيف الذى أحذره . . فإقامة الشرعية فى علاقة النسب أو القربى بين القصة العربية المعاصرة والتراث القديم لا تحتاج إلى أن تكون السيرة بالذات كنوع مستقل عن الملحمة « أمًّا » للرواية الحديثة ، ولقد خرجت الرواية النثرية فى الأدب الأوربى من جوف الملحمة الشعرية . . فالبنوة لا تتطلب المشابهة التامة إلى درجة المطابقة بين الأصل والفرع . ومن ناحية أخرى فإن هذا الإلحاح على تهيئة عالم أدبى مستقل للسيرة يفصله عن الأدب الشعبى ، إنما يحمل فى طياته شكًّا واضحاً فى انتماء الأدب « الشعبى » إلى الأسرة الأدبية العامة ، ويحمل ارتياباً فى قيمة المكانة التى يحتلها هذا النوع الأدبى بين بقية الأنواع . والسيرة أخيراً — وفى أبسط تعريفاتها — هى هذا اللون من القصص الطويل ، الذى يتراوح بين النثر والشعر ويدور حول البطولات والفروسية فيشتمل من ثم على أشعار ملحمية كما يقول أحمد رشدى صالح ، أو هى الملحمة وقد ارتدت ثياباً عربية كما يفضل الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته الكبيرة عن « الهلالية » .

* * *

ويرجح بعض المؤرخين للأدب الشعبى أن سيرة عنترة هى أقدم الملاحم الشعبية العربية التى تصوغ رمز البطولة فى مقاومة شعوب هذه المنطقة من العالم صياغة أقرب إلى التكامل القصصى بمعناه القديم . وعنترة من أحد وجوهه شخصية تاريخية توارثت نقلها كتب الأخبار والأدب ، واقترنت حياتها بالفروسية والشعر وهما قمة خصال العرب فى ذلك الوقت . وسيرته تحكى أحداثاً تتخذ لها مكاناً فى الجزيرة العربية وما يقع على حدودها من مواطن وبلدان ، وتتخذ لها زماناً سابقاً على « النبوة » ولاحقاً لها . وسيرة عنترة هى قصة عبد حرر نفسه فحرر قبيلته ثم حرر أمة العرب جمعاء ، وهى إذاً إحدى ملاحم الحرية فى ذلك العصر ، وليست هى قصة « الغرام » أو « الشهامة » كما يذهب بعض أولئك الذين أساءوا إلى دراسة الأدب الشعبى . وإنما تنحت السيرة منذ بدايتها إلى نهايتها تمثالا عظيماً لمضمون بكر فى التراث الإنسانى ، تنبه إليه فاروق

خورشيد ومحمود ذهنى فى كتابهما المشترك «فن كتابة السيرة» حين قالا إن النضال ضد العبودية والتفرقة العنصرية هو المضمون السياسى للسيرة ، وهو مضمون رائد نادت به السيرة منذ القرن الحادى عشر الميلادى فكانت أول صرخة يجهر بها ضمير الإنسان بأن البشر سواء بغض النظر عن ألوان جلودهم وأصولهم العرقية . وهى النتيجة التى توصل إليها فيما بعد محمد مفيد الشوباشى فى كتابه عن «القصة العربية القديمة» موضحاً عنصر الصراع الطبقى الذى تبدى فى كفاح عنترة من أجل الحصول على اعتراف قبيلته بشرعية نسبه إلى شداد وأهليته — بالفروسية والشعر وصحة النسب — للزواج من عبلة ابنة عمه مالك . وهكذا لم تكن عبلة هدفاً فى ذاتها وإنما كانت إطاراً فنيًّا لهذا الهدف الذى أراده كاتب السيرة ، وهو أن عنترة أولا ، رجل مظلوم يحاول استرداد حقه فى الحياة ، وهو ثانياً رجل مصلح يحاول أن يدعم قواعد المساواة بين الناس ، وهو ثالثاً فارس يطمح لأن يكون فارس الفرسان أو «أبو الفوارس» كما كانوا يدعونه أحياناً وكما صوره محمد فريد أبو حديد فى روايته المعروفة بهذا الاسم ، وهو أخيراً شاعر يطمح فى أعلى مراتب الشعر التى كان يتصارع عليها شعراء ذلك الزمان ، وهى أن تعلق قصيدته على الكعبة .

ولقد أصابت معظم الدارسين للأدب الشعبى حيرة كبرى فى نسبة هذه السيرة إلى مؤلف ما ، بالرغم من أن «المؤلف المجهول» لهذه السيرة أو تلك ، إنما قد لا يكون فرداً من الأفراد بل قد يكون أكثر من مؤلف فى أكثر من عصر فى أكثر من مكان ، بل إن الرواة والمتلقين على السواء يضيفون إلى السيرة على مر الأجيال ما يبعد بها كثيراً أو قليلا عن أصل بعينه ذى كاتب محدد فمن قائل إن الأصمعى هو مؤلف هذه السيرة كما جاء فى مذيلة الطبعة الحجازية ، ومن قائل إنه أبو المؤيد بن الصايغ الملقب بالعنترى ، كما جاء فى بحث للمستشرق هامر بيرجستال بالمجلة الآسيوية ، ومن قائل إنه الشيخ يوسف ابن إسماعيل كما جاء فى كتاب الأب لويس شيخو «شعراء النصرانية» . على أن المهم فيما أعتقد هو «الصياغة» التى تكاد أن تكون واحدة بين طبعة بغداد ،

والطبعة الشامية والطبعة الحجازية ، لولا « المقدمة » فى هذه الطبعة الأخيرة ، وهى تحمل نوعاً من « التفسير » الروائى للأحداث ، كذلك النوع الذى تضمره الصياغات الحديثة للسيرة ، كتلك التى قام بها أحمد عباس صالح فى « روز اليوسف » أو الصياغات الفنية كتلك التى قام بها أحمد شوقى فى مسرحيته الشعرية حيث يميل إلى تفسير شخصية عنترة على ضوء الشهامة العربية ، أو تلك التى قام بها محمود تيمور فى قصته « حواء الخالدة » حيث يميل إلى تفسير السيرة على ضوء قصة الغرام الكبير بين عبلة وعنترة .

أما نحن فنميل إلى ما جاء فى السيرة نفسها من أن عنترة بن شداد قد ولد لأمة من الإماء التى أسرها أحد فرسان بنى عبس فدرج على حياة « العبد الأسود » منذ نشأته ، وكان من الممكن لحياته أن تظل فى طريق سيرها التقليدى كأى عبد آخر ، لولا ما أبرزته طفولة عنترة من مظاهر القوة الجسدية وما أبرزته الأيام من قوة شاعريته .. ولكن أين مكان « العبد » من سادته الأحرار فى قبيلة بنت مجدها على السيادة والحرية ؟ فما كان له إلا أن شارك فى بعض المعارك الهينة إلى جانب فرسان قبيلته ، فى الذيل من ركبهم ، ولكن العين الثاقبة لفرسان بنى عبس ، التقطت مظاهر الفروسية الكامنة فى شخصية العبد فأحبوه ، وأعرضوا عنه فى وقت واحد ، نال إعجابهم وحذرهم معاً . واستمرت جولاته معهم يحقق لقبيلته المجد ، ولنفسه مزيداً من الشعور بالقهر والغبن والاضطهاد ، فلقد سلطت عليه فروسيته الأضواء وكان من قبل مغموراً لا يغمزه أحد بحسبه ونسبه أو لون بشرته . ومن ثم آلى على نفسه أن يمحو هذا « العار » بفروسيته فقدمها برهاناً لخصومه على أنه « حر » وإذا لم يعترف الجميع بحريته وشرعية نسبه إلى شداد فإنه لن يشترك معهم فى القتال « فمن لا حقوق له لا مسئولية عليه » كما صور موقفه بدقة فاروق خورشيد فى « أضواء على السير الشعبية » ، وكأن كاتب السيرة يود أن يقول إنه لا بد من تحرير الفرد أولا حتى يتمكن من المساهمة فى تحرير المجموع ، حتى إذا حارب فى صف المجموع لا يهاجمه شعور المرتزق ، وإنما يشعر بإحساس المواطن المناضل . وحين يقترب

خطوة من هدفه فى الحصول على شرعية النسب ، يعتلج صدره بمشاعر فياضة نحو ابنة عمه عبلة فتتراكم أمامه الصعاب للزواج منها . . وتظل القبيلة تراوغه لتفوز بمغانم قوته فى معاركها التى لا تنتهى ، دون أن تمنحه الحق فى الزواج من عبلة . ويحس أنه ما يزال دون « المقام » عند أهله وعشيرته ، خاصة وقد تقدم إلى عبلة أحد أشراف القبيلة هو الربيع بن زياد ، فينطوى على أحزانه ويعتكف فى بيت أبيه مؤثراً الحياة مع رعى الأغنام والإبل ، على حياة الفروسية والشعر مع الذل والمهانة . وتعكس هذه المرحلة فى سيرة عنترة النظام الاجتماعى السيئ الذى عاش العرب فى ظلاله قبيل الدعوة الإسلامية ، وما يتسبب عن هذا النظام من تفسخات وعقد نفسية تحتمها المشاعر الطبقية والسيادة الأرستقراطية التى تصنف الناس إلى ألوان وأجناس ، وتجعل للصفات الجسدية — كاللون والشكل — ومن الصفات الوراثية ، كوضع الأم الاجتماعى ، أهمية تفوق تلك الخصائص الذاتية التى تؤهل الفرد فى المجتمع السوى للحصول على ما يريد كما يذهب مؤلفا « فن كتابة السيرة الشعبية » فى قولهما إن الأهداف التى يسعى إليها عنترة ليتحرر تكاد ترمز إلى أهداف المجتمع العربى فى التحرر من ربقة التقاليد الخاطئة والنظم التى تحد من انطلاقه وتطوره . ولكن عنترة كما يؤرخ له صاحب السيرة قد أودعه الله « سراً خفياً » يدفعه إلى القتال دون أن يحل به التعب ، بينما يسقط خصمه منهوك القوى . وهى الصفة التى يتمتع بها معظم أبطال الملاحم فى الشرق والغرب ، وهى الخاصية التى تحسم « المعركة » بين البطل الشعبى وغيره من فرسان الجانب المناوئ له سواء كان قبيلة أخرى أو وطناً آخر يجسد معنى الشر « دائماً » لأن البطل الملحمى ينتصر لمعنى « الخير » دائماً ، وربما كان هذا هو السبب — والنتيجة أيضاً — فى أن يودعه الله « سره الخفى » . ويتمثل هذا الخير فى سيرة عنترة حين ينهى إليه الفارس عمرو بن ورد العامرى نبوءة عظيمة هى أنه سيمهد بسيفه وفرسه لمجىء الرسول فيطهر له الأرض من رجس « الأشرار » . ويعود عنترة إلى امتشاق السيف امتثالا لدعوة قبيلته ، واعترافها بنسبه وتزويجه لعبلة ، ولكنه يضع لنفسه هدفاً جديداً ، إذ لا يكفيه أن

يكون فارساً لقبيلته وحدها بعد أن بزّ كل فرسانها ، بل عليه أن يناضل فرسان بقية القبائل حتى يفوز بتعليق قصيدته على الكعبة فيركع لها سادة العرب وتذكره الأجيال هو وقبيلته وشعره مدى الدهر . وفى صراع هادر بالمبارزات العنيفة يعترف له الفرسان جميعاً بزعامته ويعلقون قصيدته ، ولا يكاد يختتم حفل النصر حتى يسرع إلى مجلسه من يخاطب الجمهور الحاشد قائلا إن فارساً من بنى عبس هو الذى يشق الطريق الوعر إلى من هو أعظم منه قدراً فى تاريخ العرب . ويتأكد لدى الجميع أنها « الرؤيا النبوية » وأن عنترة هو الفارس المقصود .

ويخوض عنترة بعدئذ معارك هائلة بينه وبين المتآمرين عليه لخطف عبلة أو خطف فرسه « الأبجر » أو كسر سيفه أو قتل أشقائه وصحبته ، وأسره هو عديداً من المرات ، ولكن مضمون القتال يختلف من مرحلة إلى أخرى فلا يعود مضموناً ذاتيًّا كما كان قتاله مع قبيلته للحصول على حريته ، ولا يعود مضموناً قبليًّا كما كان قتاله حيناً مع القبائل الأخرى حين تهم بغزو بنى عبس ، وحيناً آخر حين يتهم بنو عبس بغزو القبائل الأخرى ، فهو فى الحالين مع قبيلته ظالمة أو مظلومة . ولا يعود مضموناً إنسانيًّا عامًّا حين يلبى صرخة امرأة مستضعفة أو يخف إلى نجدة فارس مهزوم أو يستجيب إلى إجارة صديق ملهوف ، كما لا يعود مضموناً لا غاية له سوى التكسب وإحراز الشهرة والمجد حين « يمنح » نفسه لمن يطلبه خارج الديار ، ملكاً ضد ملك ، وإمبراطورية ضد إمبراطورية . إن السيرة مليئة بالمواقف التى تصور عنترة كما لو كان « بلطجيًّا » يشهر السيف على عروس فوق هودجها فى الصحراء ويتزوج منها عنوة ، وتصوره مرة أخرى جنديًّا « مرتزقاً » فى جيش كسرى ضد الروم . . ولكن هذه المواقف لا تتم بمعزل عما يجرى فى موطنه من أحداث . وهذه الأحداث وحدها هى التى تكفل لعنترة صورته الحقيقية كفارس يذود عن أمة العرب . ونحن لا نتوقع بطبيعة الحال أن يكون « مناضلا قوميًّا » بالمعنى الحديث لهذه العبارة ، فلم يكن عصره عصر القوميات ، ولا نتوقع من إطاره الملحمى صياغة واقعية للتاريخ ، فالجانب الخيالى من الملحمة يسلحه بإمكانيات خارقة للانتصار

على خصومه ، ولكنها ليست إمكانيات أسطورية تجعل منه نطفة من روح الجماعة التى ينتمى إليها فحسب ، بل هو « فرد » يعكس روح الجماعة مستقلا بفرديته التى تنقلت من الذاتية المحض إلى القبلية الضيقة إلى أرض العرب كلها — أى الجزيرة العربية — ولولا أن الشام كانت ضمن مملكة الروم ، والعراق ضمن مملكة الفرس لكانت العنترية صياغة « جاهلية » للفكرة العربية الشاملة . فقد سافر إلى السودان والحبشة عبر حدود اليمن بعد معارك هائلة بين الشمال والجنوب وانتصر فيها عنترة للشماليين من أهله . وفى الحبشة يستدل على خاتمة مذهلة لنسبه المفقود وهو أن أمه هى بنت النجاشى ملك الأحباش وكان شداد أبوه قد حازها مع الإماء صدفة . وهكذا يتوج الاعتراف بشرعية نسبه إلى شداد بشرعية هذا النسب من جهة الأم إلى أحد الملوك ، وكأن مؤلف السيرة قد خاف على بطله مظنة الأجيال المتلقية للملحمة والمتجاوبة معها أنه يحبذ « القوة » وحدها سبيلا إلى الفروسية سواء تمثلت فى السيف أو الشعر ، وإنما هو « يعيد » عنترة إلى الوضع « السليم » فى نظره ، إلى الطبقة الأرستقراطية فى المجتمع القديم خوفاً من أن يتوارث المعاصرون والقادمون هذا « التقليد » غير الجائز والأقرب إلى أن يكون « استثناء » لا قاعدة عامة . وحين يعود عنترة من معركة طويلة ثبت فيها ملك قيصر كما سبق له أن ثبت ملك كسرى ، يلقى مصرعه بسهم قاتل من فارس لقى الهزيمة ثلاث مرات على يديه فى آخرها أفقده بصره ونور عينيه . وتتولى البقية الباقية من أولاده وإخوته وصحابه المهمة التاريخية الأصيلة فى السيرة وهى الدخول فى الإسلام والدفاع عن الدين الجديد ، فعنيترة إذ تعتنق الإسلام إنما تجسد الامتداد المفترض لعنترة الذى توغل به المقدمة الحجازية إلى إبراهيم وتنتهى بمن ولدوا من صلبه فى حضن الإسلام ، وكأن الملحمة تجسد رمزاً تاريخياً للبطولة يتقلد فيها الفارس العربى مهام نضاله كبطل للمقاومة العربية فى أرضها البكر . على أن النهاية الفاجعة لعنترة ليست نهاية تراجيدية ، فهو لم يمت نتيجة بذرة سلبية كامنة فى تكوينه الذاتى الأصيل ، وهو لم يمت فانهار معه كل شىء ، وإنما هو قد مات فى

« شيخوخته » أولا أى بعد أن أدى واجبه فى الحياة كاملا ، وقد مات بسهم غادر . ثانياً ، فلم يقتل فى مبارزة مكشوفة يسقط بعدها صريع الانكسار الشخصى ، وقد مات أخيراً وهو عائد من حلبة قتال انتصر فيها لغيره بعد أن انتصر لأمته انتصاراً جزئيًّا فى البداية ، ضد اليمن تارة ، والشام أخرى ، والعراق ثالثة ، ثم انتصاراً شاملا ضد الفرس والروم .

* * *

وتعد سيرة « ذات الهمة » السيرة التالية تاريخيًّا لسيرة عنترة بن شداد ، لأن أحداثها تمتد عبر الزمان من العصر الجاهلى حتى أواخر الدولة العباسية ، فهى من هذه الزاوية تبدأ من حيث انتهت سيرة « عنترة » ثم تتطور إلى أن تصل فى خاتمة المطاف إلى حكم الخليفة الواثق . وفى السيرة ما يبرهن على سبيل القطع بأنها تالية لسيرة عنترة لما تتضمنه من أوصاف للبطولة تطابق أوصاف عنترة وتتخذ من اسمه آية لها . وكذلك بطل السيرة يشبه فرسه بالأبجر فرس عنترة . والسيرة فى جزئها الأول وهو مقدمة طويلة تدور حول الصحصاح فارس بنى كلاب جد ذات الهمة تكاد ترادف صورة عنترة ، بل إن شخصية العبد فى هذه السيرة تشبه إلى حد كبير شخصية شيبوب شقيق عنترة . وهكذا لا مفر من وضعها فى المكان التالى تاريخيًّا لسيرة عنترة بن شداد ، وخاصة أنها تعالج فى إطارها القصصى ذلك النوع من الصراع الذى دار بين العرب فى جهة والروم فى الجهة الأخرى حول تثبيت الحدود بين الدولتين الكبيرتين والسيادة فى نفس الوقت على منطقة البحر الأبيض . والصحصاح — بطل المقدمة الطويلة لسيرة الأميرة ذات الهمة — ينتهى نهاية فاجعة بعد أن يتوج ملكاً للعرب على يد أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان ، ولذلك كان هو البطل الذى يمكن أن يجذب أنظار المحدثين فقد صاغ قصته عباس خضر صياغة حديثة — هى التى نعتمد عليها فى هذا البحث — وفى تقديمه للقصة يقول : « حرصت على تصحيح النظرة الإسلامية إلى علاقة المسلمين بالمسيحيين وأهداف الكفاح الإسلامى العربى ضد أعداء العرب والمسلمين ، وهو فى الحقيقة — وطبقاً لروح السلام — كفاح يرمى

لى ما نسميه الآن بالتعايش السلمى » . ومعنى هذا أن الكاتب « الحديث » لهذا الجزء من السيرة قد سمح لنفسه بالتصرف فى الأصل بما لا يسىء إلى هذا الأصل فى جوهره . وربما كان الاختلاف الأول بين هذه السيرة وسيرة عنترة أن شخصية عنترة التى تدور من حولها الأحداث هى شخصية تاريخية بينما تعتمد سيرة الأميرة ذات الهمة وجدّها « الصحصاح » على شخصيات خيالية تحتل مركز الصدارة فى الملحمة ، أما الشخصيات التاريخية فتحتل المراكز الثانوية ، ولكنها — بعد ذلك — هى قصة شعبية يمتزج فيها التاريخ بالخيال الشعبى ، امتزاجاً يصعب معه أن تمسك بالخيط الرفيع الذى يفصل بين الحقيقة والخيال .

وتبدأ قصة الصحصاح — كما أعاد صياغتها عباس خضر عن الأصل الشعبى الذى يرجح الدكتور فؤاد حسنين فى كتابه الرائد « قصصنا الشعبى » أن مؤلفه هو « نجد بن هشام الهاشمى الحجازى » — منذ أن تمكن الملك الغطريف من أن يهزم أباه الفارس جندبة ، وأن يحصل على مهرته « مزنة » ، فانتهت حياة جندبة من بعدها ، ونقل زعامة قبيلته « بنى كلاب » إلى شقيقه « عطاف » ، ومات تاركاً ابنه الصحصاح وأمه فى رعاية أخيه وزوجته وابنته « ليلى » . ويهيم الصحصاح منذ صباه بابنة عمه ليلى فترى أمه فى هذا الغرام تطاولا من ابنها الفقير ، ولكنه يجيبها « ليس الفقر عيباً ، وأن الذى سلب منا الغنى فيما سلف قادر أن يجود علينا ويعيد إلينا عزنا » . ويقع عمه فى حيرة كبيرة فهو يحس نحوه بخشية أن يطالب بعرش الزعامة على القبيلة فيما بعد ، ولهذا فهو يباعد بينه وبين ابنته ويكيد له المرة بعد الأخرى ، إلى أن كانت المرة الأخيرة التى تظاهر فيها بموافقته على تزويجها من الصحصاح بشرط أن يحصل على مهرها الغالى من الجواهر والأنعام . ويخرج الصحصاح إلى البيداء بنية أن يغير على بعض القبائل الغنية فيسلبها مهر ليلى ، ولكنه يفاجأ بنفسه يسلك فى الصحراء على نحو مختلف ، سلوكَ الفارس العربى الذى يثأر للضعيف المهزوم ويثأر لأبيه من الغطريف ويسترد مزنة ، ويثأر من قبيلة من قطاع الطريق إلى بيت الله الحرام كادت أن تنهب ابنة أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان وهى فى طريق

عودتها من الحج . ودعته الأميرة إلى زيارة والدها الخليفة فى قصره بدمشق ، وقدمته إلى قومها بوصفه « حامى الديار من الأشرار » فأكرم عبد الملك بن مروان وفادة الصحصاح ومن معه ، وطلب إليه أن يستعد لواجب أكبر إذا دعت الظروف ، وهو صد العدوان الرومى على دولة العرب من ملك « القسطنطينية » الذى يغير على الثغور أحياناً لكى يستولى بجيوشه على بلاد المسلمين ويستذل أهلها . وتطورت هموم الصحصاح واهتمامه ، وأضحى يولى عناية خاصة لفكرة « الجهاد فى سبيل الله وأرض المسلمين » وينعى على العادات الجاهلية والعصبية القبلية مما لا تزال بقايا متفشية بين قبائل العرب فى صحراء الحجاز . وحتى يحين الحين لمواجهة « كلب الروم » قرر الخليفة أن يتولى الصحصاح إمارة العرب فى البادية ، بدلا من مروان بن الهيثم ليخضع القبائل العاصية ، وينشر الأمن والعدل فى ربوع البادية ، ويؤمن طرق الحجاج بين الشام والحجاز « وإن أصعب ما سيواجهك فى مقاومة القبائل أن الأمر لا يحتاج إلى الشجاعة فى القتال فقط ، بل يحتاج كذلك إلى الحيلة وحسن السياسة وتأليف القلوب » . وأرسل معه ابنه « مسلمة » ليألف معه الحياة الجديدة ، حياة الحكام . وفى تلك الأثناء كان عمه « عطاف » قد خانه واتفق مع « حريث » من بنى كندة أن يتزوج من ليلى ما دامت أخبار الصحصاح لا تنبئ عن حياته أو موته . ولكن الصحصاح يجيء ولم يكن حريث قد عانق ليلى بعد ، فيأخذها له زوجة ويغفر لحريث وعمه والجميع ، ويقيم المآدب ويمنح العطايا . ثم علم الأمير المخلوع « مروان ابن الهيثم » ما كان من أمر الخليفة والصحصاح فقرر أن يسترد إمارته بالقوة ، وحينئذ تطوع من رعيته فارس يدعى « آفة الدنيا » للقيام بهذه المهمة فقال مروان « إن القدوم على الأهوال بغير كشف الأحوال ما هو إلا من فعل الجهال » ولكن آفة الدنيا لا يلقى بالاً إلى هذا القول ، ويمتشق الحسام ويركب حصاناً أشهب ويتوجه سراً إلى مكان الصحصاح ، وهناك يتولى الرجال تأديبه ، هو وسيده من بعده ، ويقر الجميع بإمارة الصحصاح . ومرة أخرى يصفح ويمنح العطايا . ويقبل اليوم الموعود فقد بعث الخليفة برسالة إلى مختلف الإمارات

بنداء موحد مؤداه أن كلب الروم أغار بجيوشه على ثغور المسلمين واعتدى على أهلها وضرب ديارها ، وعلى فرسان العرب أن يهبوا إلى الذود عن حياض الإسلام والمسلمين . وفى قصر الخلافة أعلن أمير المؤمنين أن مسلمة ابنه هو نائبه وأن الصحصاح هو قائد جيوش المسلمين « وأوصيك يا صحصاح بالمشردين من أهل الديار الذين نهبت أموالهم وأخرجوا من ديارهم وأصبحوا لا مأوى لهم ولا طعام لديهم » . وخرج الصحصاح ومسلمة فى مائة ألف مقاتل للقاء جيش أرمانوس ملك الروم الذى حشد للغزو « مائتى ألف فارس » يتقدمهم أكبر قواده « أشمونيس » و « مقلاعوس » ؛ ثم سأل الصحصاح نفسه « أليس الذى تفعله هذه الجيوش الغازية المعتدية المخربة مثل ما كانت تفعله بعض القبائل ، مع فارق يسير ، هو أن هذه تزاول اعتداءاتها فى محيط ضيق ، وتلك ترتكب شناعاتها فى المحيط الواسع بين الأمم والدول ؟ » وأحس وهو يفصل الرقاب عن أجساد فرسانها الروم أنه إنما يقتل « لينشر الحق ويمحق الشر » فانتصر الحق وزهق الباطل ، وارتدت جيوش الروم مدحورة بعد أن لقيت حتفها فى البر والبحر ولم يتبق منها سوى القليل العاجز . ولكن الفرسان العرب لم يأمنوا للروم فتعقبوهم حتى عقر دارهم ، وسقطت بعد نضال عنيف « القيسارية » مركز مليكهم الذى استعان على العرب بكراز القرطبى أبرز فرسانه و « عملاق » ملك الإفرنج المتوج و « بخطوس » ملكة الكرج . . ولم يفلح سعى أرمانوس لتسليم يحفظ ماء الوجه فلقى مصرعه هو وقواده ، ودخلت الجيوش العربية ترسى دعائم حكم عادل ، ثم عادت إلى الشاطئ العربى بعد أن أمنت ثغوره من عدوان الروم وغزواتهم .

وتنتهى هنا « القصة » التى أخذها عباس خضر عن سيرة الأميرة ذات الهمة مكتفياً بسيرة جدها الصحصاح عند هذا الحد الذى يكتمل فى الأصل الشعبى بأن ليلى زوجته قد أنجبت له ولداً دعاه « ظالماً » ثم تزوج من فتاة أخرى أنجب منها ولداً دعاه « مظلوماً » ثم فر والتحق بدير أقام فيه فترة من الزمن قرر بعدها العودة إلى ليلى ، غير أن وحشاً افترسه فى الطريق ولم ينج إلا حصانه الذى واصل السير حتى جاء إلى بنى كلاب ، فأدركوا أن الصحصاح مات . وتنتهى قصة

« الصحصاح » لتبدأ السيرة قصصاً أخرى مع أولاده وأحفاده . ومرة أخرى نقول إنه إذا كانت سيرة عنترة تعكس صراع العرب مع الفرس والروم ، فإن سيرة ذات الهمة — والصحصاح فى مقدمتها — تعكس صراع الأمة العربية بكاملها تجاه الغزو الأجنبي « الموقف الذى يمكن تبسيطه بأنه صراع الدول الإسلامية أمام دولة الروم المسيحية الكبرى » كما يقول فاروق خورشيد . ومرة أخرى كذلك ، نقول إن رمز البطولة فى مقاومة الفرسان العرب لم يكن هو الرمز القومى الذى عرفته عصور تالية للعصور التى أثمرت الملاحم الشعبية . . وإنما كان « الدين » و « الأرض » و « اللغة » هى المزيج المعقد الذى يخلق شعوراً واحداً مركباً فى نفسية العربى تدفعه إلى النضال حتى الموت . وقد كانت هذه العناصر الثلاثة بمثابة « القومية » فى مفهومنا الحديث ، فالإسلام هو « وطن » الفارس وعقيدته ولغته ، ومقاومة الغزو المسيحى الرومى ، هى فى صميمها مقاومة للعدوان ضد الأرض التى يملكها المسلمون . ولم يكن البعد الاجتماعى فى قصة الصحصاح أقل وضوحاً منه فى سيرة عنترة ، فقد نشأ فقيراً ودافع عن الفقراء وارتبط بهم فى حياته ونضاله ، ولم يكن الدفاع عن الإسلام وأرض المسلمين ولغتهم إلا دفاعاً عن « الفقراء » وحياتهم . . وتلك هى القيمة الرئيسية فى قصة « الصحصاح » . قد تبرز فى سيرة ذات الهمة بعد ذلك قيم أخرى كالمساواة بين الرجل والمرأة فى السراء والضراء ، وهى القيمة التى تثبت ريادة الملحمة العربية فى تبنى أكثر الأفكار تقدماً ، ولكن تظل قضية « الفقر » هى المضمون الأشمل للسيرة كلها ، ويظل الصحصاح بطلا وفارساً عربياً من أبطال وفرسان المقاومة العربية بقدر ما تجسد قصته فى سيرة ذات الهمة هذا الرمز الاجتماعى الكبير .

* * *

يضع الباحثون فى الأدب الشعبي سيرة « الظاهر بيبرس » فى مكان تال مباشرة لسيرة الأميرة ذات الهمة ، من ناحيتى المرحلة التاريخية التى تصورها والفترة التى كتبت فيها على السواء ، فالظاهر بيبرس — كملحمة شعبية — تقفز من العصر العباسى الثانى إلى الأيوبيين لتقف عند الحروب الصليبية فى العصر المملوكى .

ولعله من المهم أن نفرق بين علاقة هذه السيرة بالتاريخ ، وعلاقة غيرها به . . فعنترة مثلا شخصية تاريخية ، أو واقعية إن شئنا الدقة ، أى أن له وجوداً حقيقيًّا فى الحياة الجاهلية كواحد من الفرسان العرب . ولكن ما كان صيته ليذيع لولا ما أضفته عليه السيرة من خوارق البطولة فى الفروسية والشعر . أما سيرة ذات الهمة فأبطالها الرئيسيون من إبداع الخيال الشعبى ، بينما تلعب الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية . فى سيرة الظاهر بيبرس يختلف الأمر ، ذلك لأن التاريخ ينقل لنا صورة معينة للظاهر كواحد من حكام المسلمين لا كبطل مغوار فحسب ، ومعنى هذا أن « الصورة التاريخية » لهذا النموذج أكثر دقة ووضوحاً وتفصيلا من الصور التاريخية الأخرى التى لم يكن أصحابها من الولاة أو الأمراء أو الملوك أو الحكام . ومع هذا فإن الملحمة الشعبية بطبيعتها لا تصلح كوثيقة تاريخية وإن تطابقت فى بعض أجزائها مع وثائق التاريخ . والتاريخ يقول إن مملوكاً يدعى بيبرس نقل إلى حلب وبيع فى القاهرة واشتراه الملك الصالح أيوب حين ظهرت مواهبه فعينه فى إحدى الوظائف ، وظل يتدرج فى المناصب حتى أصبح قائد فرقة المماليك التى كان لها الفضل الأول فى صد حملة لويس التاسع عن مصر . ثم تولى بيبرس عرش مصر بعد موت الملك الصالح وقتل ابنه توران واغتيال أيبك التركمانى وتآمره مع بعض المماليك فى مصرع قطز أثناء ذهابه إلى الصيد فى طريقه إلى مصر . وانتخب قواد الجيش والأمراء بيبرس سلطاناً . وحاول حاكم دمشق أن يناوئ الظاهر بيبرس مطالباً بالسلطنة ، ولكن أعوان السلطان الجديد تمكنوا من القبض عليه . وكانت الديار المصرية والشامية محاطة بالأعداء من كل جانب : ففى الشمال يربض ملك أرمينية ، وفى الغرب تكمن القوات الصليبية على الساحل الشامى ، وفى الداخل جماعة الحشاشين وفى الشرق المـُغل يطلبون الثأر ، والنوبيون فى جنوب مصر لا يكفون عن القتال . وتمكن الظاهر بيبرس من أن يكتسح هؤلاء الأعداء جميعاً ، الواحد بعد الآخر ، وكان يعود من جولاته الحربية فى الخارج ليصلح من حال البلد فى الداخل ، فاشتهر عنه العدل ومجافاة الظلم والانتصار

للفقراء والمساكين إلى أن مات عام ٦٧٦ هـ وكانت ولايته عام ٦٦٧ أى أنه أمضى حوالى عشر سنوات فوق عرش مصر . وهنا ينتهى التاريخ لتبدأ السيرة الشعبية عملها فتجعل من هذه الشخصية التاريخية محوراً قصصيًّا للملحمة وتصل بنسبه إلى بيت ملكى من خوارزم العجم ، وتصف أحواله الصحية بالضعف والعقلية بالذكاء والروحية بحفظ القرآن . وتعقد الصلات بينه وبين أولياء الله الصالحين من أمثال المغاورى والسيد البدوى والسيدة نفيسة والسيدة زينب ، وأحياناً يقومون له بدور البصيرة النافذة الهادية حين يكشفون حجب الغيب عن عينيه فيستنير بما سيجد فى حياته من صعوبات ومكائد الأعداء ، وأحياناً أخرى يقومون بدور الظهير فى الحروب فهم يجيدون فنون القتال . وإذا كان القصاص الشعبى قد كتب وأفاض فى ذكر الحروب التى قادها الظاهر بيبرس فإنه لا يذكر الجانب المظلم منسوباً إلى بيبرس وإنما إلى أعوانه ، أما هو حين يدخل المكان غازياً أو فاتحاً أو صادًّا للهجوم والعدوان فإن شغله الشاغل حينئذ هو الانتصاف لأهل الله من فقراء المسلمين حتى لقبه الرواة بالعادل . وتضيف السيرة إلى صاحبها الكثير من الحوادث والشخصيات والمواقف مما لا يتصل بالتاريخ فى كثير أو قليل ، وإنما لتنحو فى ذلك نحواً تعليميًّا تمجد فيه بطولة الفارس العربى الجديد الذى ينشغل بهموم الغالبية المسحوقة من الشعب العربى ، سواء تجسدت هذه الهموم فى بلاء الغزاة وكوارث الفاتحين القادمين عبر البحار أو تجسدت فى بلاء المتآمرين والظالمين والمفسدين فى طول البلاد وعرضها . وهكذا تدور السيرة حول شخصيتين غير الظاهر هما جوان وشيحة . أما جوان فهو جاسوس صليبى يتمكن من الوصول إلى منصب قاضى القضاة فى مصر بعد أن تأهل لاعتلاء هذا المنصب بالدس والحيلة والتعلم ، وهو يرمز إلى عنصر الشر القائم فى بنيان الوجود ، وتكاد القصة الشعبية أن تجسم فيه صورة إبليس ومثاله . وأما شيحة فهو الرجل الذى تسوقه الأقدار ليخلص المسلمين من دهاء القاضى الجاسوس ، حتى يكشف أمره على العالمين ويلقى نهايته المحتومة . وهو يرمز إلى عنصر الخير القائم أيضاً فى بنيان الوجود . على أن هناك شخصية أخرى

تكاد أن تكون هى المقابل الموضوعى لشخصية جوان ، هى شخصية عثمان ابن الحبلى الذى نعرفه فى بعض أجزاء القصة قريباً إلى قلب بيبرس لا يبرم هذا أمراً دون مشورته ، يدبر له جميع شئونه ويخلصه من المآزق ، وهو يتمتع بكفاءة من نوع خاص تعينه على كشف المؤامرات والحيل والدسائس وتنير له الطريق ولايته وعلمه الباطن . ويكاد أن يكون فى تواكله المؤمن وطيبته الكاملة وفتوته وشجاعته وقدرته الباهرة على السخرية وذكائه — أن يكون « رمزاً مجسداً لمصر كلها » كما يقول فاروق خورشيد فى « أضواء على السير الشعبية » .

والقصة الشعبية تبدأ بأن حكيماً يونانيًّا ممن يستشرفون الغيب سجل فعال أعداء الشعب العربى على صحائف من الذهب لصفرته وغلابته تجسيماً لتصاريف الشر ، وجاء ابنه من بعده ، فسجل وقائع العرب والمسلمين على صحائف من الفضة لبياضها وتجسيمها لتصاريف الخير وكأن هذه الصحائف كلها مذهبة ومفضضة تشبه « لوحة المقدور » فيما يقول الدكتور عبد الحميد يونس فى كتابه « الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى » . وتكاد أن تكون « حرية الإنسان فى مواجهة مصيره » هى الإطار القصصى الذى تدور فى حدوده الأحداث ، فيقول الملك الظاهر لوزيره شاهين « كل شىء له أسباب ، سبحان مسبب الأسباب ، أهل السعادة مكتوبين ، ومن يعارض مولانا فى حكمه هذا الذى حكم به الإله القديم » . وهكذا يصبح جوان هو الشخصية التى تعارض إرادة الله لتحقيق إرادة الشر ، ويتحقق الشر أحياناً ، ولكن فى نطاق العلم الإلهى الذى تبرزه السيرة فى رؤى الأولياء . وهكذا أيضاً يصبح بيبرس هو الشخصية التى تنفذ إرادة الله لتحقيق الخير ، مهما نجح الشر فى تعويق هذه الإرادة وتكبيلها بكثير من القيود والهزائم . إلى أن يتآمر جوان تآمراً مباشراً على الظاهر بيبرس فيعلن هذه المؤامرة — دون أن يدرى وبالرغم من كافة الاحتياطات — عن شخصيته الحقيقية كجاسوس للعدو الصليبى . ولا يخرج بيبرس لمواجهة الصليبيين إلا بعد أن يطهر مجتمعه الداخلى من أدران الفساد و« الشر » مجسماً فى الظلم الفادح الذى يقع على كاهل الفقراء ويصل إلى درجة الاغتصاب .

ولا يخرج بيبرس كذلك إلى ملاقاة الصليبيين إلا بعد أن يرسى دعائم مفهوم جديد لمعنى العروبة والإسلام . . فقد تعددت الأصول العرقية التى ينتمى إليها الحكام والولاة والأمراء والملوك والسلاطين الذين تعاقبوا فى الجلوس على عرش مصر بحيث إن وحدة الجنس العربى لم تعد تعنى — كما كانت فى سيرة عنترة — وحدة أبناء الجزيرة العربية أو كما أضافت إليها سيرة ذات الهمة الشام والعراق . . إن التيار الحضارى المشترك بين شعوب المنطقة التى نعرفها اليوم من الخليج إلى المحيط — منذ الفتح الإسلامى — قد صهر مختلف الأصول العرقية فى بوتقة الواقع النفسى للدين الجديد واللغة الجديدة والوحدة الجغرافية والكيان الاقتصادى المتقارب . وكلها عناصر جنينية لما ندعوه اليوم بالقومية العربية . والظاهر بيبرس الذى انحدر من « عنصر » غير عربى هو الرمز الرائد لهذا « المفهوم » الجديد ، ولا أقول « الواقع » الجديد ، لأن هذا الواقع لم يتبلور ويتخذ شكله « القومى » النهائى إلا بعد ذلك بأزمان مديدة . أى أن رمز البطولة فى مقاومة الظاهر بيبرس هو هذه المزاوجة التى تتم بصورة ناضجة لأول مرة فى تاريخ الملحمة الشعبية ، المزاوجة بين كفالة الوحدة القومية وكفالة العدل الاجتماعى فى مواجهة الغزو الأجنبى . وتلك هى القيمة الحقيقية التى جذبت مؤلفى الملاحم ورواتها إلى قصة الظاهر بيبرس فى مواجهة الصليبيين ، ولم تتجه أنظارهم إلى قصة بطل عظيم كصلاح الدين الأيوبى .

* * *

تواجه الدارسين فى الأدب الشعبى مشكلة حقيقية إذا تصدوا لمعالجة سيرة « على الزيبق » فهم يجوبون مع البطل متاهات تاريخية لا ضابط لها ولا علامات طريق يدرك بها المسافر كم من المسافات قطع ، ومن أين جاء ، وإلى أين يتجه ؟ ذلك أن مؤلف السيرة شاء أن يرمز إلى أحداث عصره بأسماء عصور خلت ، فاستخدم ملوكاً كابن طولون وهارون الرشيد استخداماً « روائياً » لا يعترف بالزمن بل يسقطه من حسابه تماماً . ومن ثم يميل أغلب الدارسين إلى اعتبار الشخصيات التاريخية فى السيرة مشجباً عاق عليها كاتبها أوزار عصره ليتهرب من مواجهته الصريحة فحسب . ويميلون ثانية إلى القول بأن سيرة على

الزيبق تأتى فى الترتيب التاريخى — بالرغم من كل هذا التشويش — بعد سيرة الظاهر بيبرس لأنها تعالج بالقول والفعل مجتمع العصر المملوكى شكلا ومضموناً .

ويكاد أن يكون المرجع الرئيسى — إن لم يكن الوحيد — لسيرة على الزيبق ، هو « ألف ليلة وليلة » وإن كانت هناك طبعة مستقلة لقصة « أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة » ويلعب فيها الدور الرئيسى « على الزيبق المصرى بن حسن راس الغول » . وهو الشخصية التى نسج مضمونها الفنى فى شكل حديث الصياغة نشره يوسف الشارونى فى روز اليوسف ، وفى الصياغة التى نشرها فاروق خورشيد فى روايات الهلال .

وتكتمل لقصة على الزيبق مجموعة من المقومات التى يختلف بها اختلافاً جوهريًّا عن بقية الأبطال الشعبيين فى الملاحم العربية ، فهو لا يعتمد فى بطولته على فروسية السيف أو الشعر ، ولا يستلهم فى طموحه الحب أو الملك ، وإنما هو أحد أبناء الشعب المصرى الذين نشأوا فى أحضان الحارة والزقاق واللصوص . وبطولته إذن هى بطولة « الرجل العادى » الذى طحنه الظلم والبؤس فآثر أن يحارب الطغاة بأسلحتهم فتعلم اللصوصية ليسطو على اللصوص ، سواء كانوا لصوصاً من أهل الشارع أو لصوصاً من أهل الحكم . ولقد كان العصر المملوكى بشكل عام نموذجاً لمجتمع الظلم والظلام الذى عم مصر فى ذلك الوقت ، وكان « اللص » على الزيبق تجسيداً موضوعيًّا أميناً للبطل الشعبى الذى يتوسل بالحيلة والدهاء فى النكاية بالظالمين . هكذا نراه طفلا متمرداً منذ البداية يغلق أبواب الكتّاب الذى تعلم فيه ، وأبواب السوق الذى كان يعمل فيه جده . وترسله أمه إلى الأزهر فلا يكف عن ممازحة معلمه إلى أن يطرد ، ولا يجد مأواه وبغية أحلامه إلا فى « الرميلة وقرة ميدان » التى يقول عنها المؤلف « . . وكانت تلك البقعة سهلة واسعة وهى أعجوبة من عجائب الزمان ، وفيها كانت تجتمع أرباب الشطارة والزلاقة . وكان يوجد هناك جميع ألوان الملاعب مثل لعب السيف والترس ، وضرب الرمح والدبوس ، والصراع وركوب الخيل والحرب ودواهى الشغربية والخداع » . وفى هذا المكان وحده يشعر على بالراحة النفسية العميقة ،

ويبز أقرانه فى تعلم الحيلة والدهاء مستعيناً بذكاء فطرى لا شك فيه . وفى هذا المكان يطلقون عليه لقب « الزيبق » أى القادر على إتيان العجائب والمراوغة والخروج من المآزق بسعة الحيلة وحدة الذكاء والتمرس على أدوات « الشيطنة » والدهاء . ويعلم من أمه أن أباه قتل على يدى صلاح الكلبى « مقدم الدرك » فى مصر ، فيتوجه إلى أحمد الدنف فى الإسكندرية ليسلحه بما يلزم فى شئون المؤامرات والخديعة ، ويبدأ تحرشه بصلاح الكلبى هيناً يسيراً فى البداية فيسقط بين أنياب دهاته من الفرسان اللصوص . ولكنه ينجو بفضل أمه وشجاعتها ، ثم يعاود جولته مع مقدم درك مصر متخفياً تارة فى صورة امرأة أو طبيب ، سافراً أخرى مطالباً بمكان صلاح الكلبى إلى أن يحصل على المنصب فى النهاية . والسيرة تصور صلاح الكلبى هذا أقرب ما يكون إلى الشر المطاق فى بغيه وظلمه وتنكيله بالمصريين ، فالشخصية المملوكية لا ترمز إلى ما سبق أن رمزت به شخصية الظاهر بيبرس من انصهار للأصول العرقية التى صدرت عن بوتقة تفاعلاتها الأمة العربية . إن الحاكم المملوكى هنا هو رمز الاستعمار بالمعنى الحديث ، وعلى الزيبق هو الرمز المقابل له ، رمز البطولة فى المقاومة الشعبية . ويقترب فى الشبه منه « سعيد مهران » فى قصة « اللص والكلاب لنجيب محفوظ » . فسعيد ليس لصاً بالمعنى التقليدى ، وإنما هو بطل شعبى أجهضت ثورته معوقات الحرية فى وطنه فانقلب متمرداً فردياً ، وإن عكست فرديته بطولة الجماهير المقهورة . بهذا المعنى كان على الزيبق بطلا شعبياً ينفرد بخاصية الرجل العادى الذى لا يأتى بالخوارق وإن ركب الأهوال ولكن دون مساعدة من قوى خفية . وهى خاصية فريدة لم تعرفها السير الشعبية الأخرى « وما أشبهه بأبطال الأعمال الواقعية فى أدبنا المعاصر » كما يقول فاروق خورشيد فى مقدمة صياغته الحديثة للسيرة . ويبدأ مغامرته الجديدة فى بغداد ، ولكنه يتولى فى طريقه درك الشام . وفى بغداد يلتقى بدليلة المحتالة التى عزلت ببراعتها أحمد الدنف — الرجل الذى علمه فى الإسكندرية أصول المهارة وحرفة الدهاء — واستولت هى على المنصب الذى فرغ بطرده . وهناك يداورها على الزيبق

ويحاورها إلى أن ينتصر عليها انتصاراً ساحقاً تعترف له به وتوليه على الدرك ، ولكنه يقع فى هوى ابنتها زينب النصابة فتستغل دليلة هذه الفرصة لترسل به إلى المهالك — ليحصل على المهر — لعله لا يعود منها كما سبق لعطاف أن فعل بابن أخيه الصحاح فى سيرة « ذات الهمة » .غير أنه ينجو من كافة المكايد التى دبرتها له ، وتنتهى القصة بقتل دليلة وزواجه من زينب ، واعتزاله لدرك بغداد تاركاً مكانه لابنه .

ويبدو البعد الاجتماعى فى السيرة هو البعد الغالب على تكوينها الملحمى ، ولكنه فى الحقيقة هو الوجه الآخر لرمز البطولة فى مقاومة على الزيبق — والشعب المصرى معه — لمختلف مظاهر الغزو الأجنبى الذى يبلغ قمة طغيانه فى ظل المماليك وحكمهم الظالم . وإن يكن على الزيبق لصاً ، فإن هذه الصفة لا تقلل من بطولته أو تضعف منها ، لأن لصوصيته فوق أنها حيلة فنية أراد بها القصاص أن ينتقم من الظالم بنفس سلاحه ، فهى أيضاً مضمون شعبى أصيل يتواتر فى الآداب العالمية الأخرى تحت عناوين مختلفة تلتقى كلها فى تعبير « اللص الشريف » الذى يأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء ويدمغ المجتمع كله بالفساد ونظام الحكم بالخلل والانهيار لأنه قائم على السلب والنهب وانعدام الأمانة والضمير ، خاصة إذا كان الحاكم غازياً أجنبياً فهو يمرغ كرامة الشعب المحتل فى الوحل ، ويصبح على الزيبق رمزاً لبطولة هذا الشعب — ولو عن طريق ملتو كاحتراف السرقة والتآمر — فى مقاومة الفساد الوطنى والاجتماعى .

* * *

بالرغم من أن سيرة سيف بن ذى يزن تكاد أن تكون جاهلية العصر من حيث استعارتها لأحد ملوك اليمن فى ذلك الوقت ليصبح بطلا للملحمة الشعبية ، إلا أن أغلب المؤرخين للأدب الشعبى وفى مقدمتهم الدكتور فؤاد حسنين يميلون إلى اعتبار « التاريخ » فى هذه السيرة أحداثاً خيالية لا علاقة لها بالواقع الذى يتناقض فيه اختيار البطل من الجاهلية واختيار غريمه « سيف أرعد » ملك الأحباش معاصراً لنهاية العصر المملوكى ، أى أن السيرة جمعت بين شخص

وجد فى القرن السادس الميلادى جنباً إلى جنب مع شخص وجد فى القرن الخامس عشر . ومن ثم فلا علاقة لهذا « التاريخ الروائى » بذلك التاريخ الواقعى للمنطقة الذى تسجله الوثائق على نحو مختلف أشد الاختلاف عن التسجيل القصصى فى سيرة الملك سيف . من هنا يميل فاروق خورشيد الذى أعاد صياغة القصة الشعبية إلى موافقة الدكتور فؤاد حسنين فيما أورده فى كتابه « قصصنا الشعبى » من أن زمن الملحمة هو العصر المملوكى ، وأن بيئتها هى مصر لكثرة ما جاء فى السيرة من كلمات وأسماء مصرية بالرغم من « الحالة الجاهلية » التى يحيط بها المؤلف أو المؤلفون هذه الملحمة .

ولعل السيرة الشعبية قد عمدت إلى اختيار سيف بن ذى يزن من ذلك التاريخ القديم ، لأنه الملك اليمنى الذى اشتهر بمعاركه ضد الأحباش وإجلائهم عن اليمن « اليهودية » فى ذلك الحين بمعاونة كسرى ملك الفرس بعد أن رفض ملك الروم مساعدته لاشتراكه فى « المسيحية » مع الملوك الأحباش . ولكن المضمون الحقيقى للمعارك لم يكن قط حرباً بين اليهودية والمسيحية كأديان وعقائد ، وإنما كانت حرباً اقتصادية وسياسية فى المقام الأول ، حتى إن كسرى قد اشترط فى مساعدته تلك للملك سيف أن يحدد له شيئاً شبيهاً بالجزية السنوية . والذى يعنينا هو أن اسم سيف بن ذى يزن اقترن على مر العصور والأجيال بهذه الحرب التى حررت اليمن من قبضة الأحباش . والتاريخ الواقعى يلقى شبهات كثيرة على علاقة الحبشة بالحروب الصليبية قرب نهايتها ، وكيف أن علاقة الحبشة بمصر بلغت درجة عالية من السوء حين أسرفت فى اضطهاد المسلمين هناك من ناحية ، وحين كررت عدوانها المسلح على صعيد مصر من ناحية أخرى . وعلى النقيض تقريباً من الفكرة المحورية فى سيرة عنترة حيث تكاد أن تكون « توحيداً » عنصرياً بين السامية والحامية ، أقبلت سيرة الملك سيف تحمل لواء « التفرقة » العنصرية بين الساميين والحاميين . فالسيرة تبدأ بهذه النبوءة العجيبة التى تقول على لسان وزير ذى يزن :

فإن مليكاً يملك الأرض كلها
يكن حميرياً تبعياً ومسلما

بدعوة نوح داعيا كل أسود
لأولاد سام تابعين وخدما

ذلك أن نوحاً كان يرقد تحت شجرة ومعه ابناه سام وحام فرفع الهواء ذيل ثوبه وبانت عورته فضحك حام ، وغضب سام ، واستيقظ نوح ليدلى بهذه النبوءة التى جاءت فى صورة « دعاء » على حام أن تسْود بشرته وأن تصير ذريته عبيداً لذرية أخيه . وتحاول السيرة كما هو الحال فى قصة عنترة أن ترجع « بالإيمان » إلى إبراهيم الخليل باعتباره التمهيد التاريخى للإسلام . وهكذا فالملحمة تؤرخ للصراع القادم بين الملك اليمنى الأبيض وملوك الأحباش السود من زاويتى الدين والعنصر ، ولكن مسار الأحداث يؤكد أن أرضية الصراع هى مقاومة الغزو الخارجى . ذلك أن « الدعوة » من الجهة المقابلة عبرت عنها شامة بنت الملك الإفريقى أفراح :

عسى الصفو يهدى إلى نسل حام
ينالون عزاً بقدر مهاب
عسى بطشة الدهر فى نسل سام
يصيرون فى الناس مثل الكلاب

فتفسيرات هذه المواقف المتبادلة — كما يقول الدكتور فؤاد حسنين — هى هذه الحروب الطاحنة التى قامت بين الساميين والحاميين ، أو بين العرب والحبشة والسودان . وعلى النقيض من فكرة انصهار الأجناس المختلفة فى بوتقة التيار الحضارى المشترك بين أبناء وبنات الأمة العربية الوليدة — وهى الفكرة التى طرحتها سيرة الظاهر بيبرس — نجد أن السيرة الجديدة تؤكد على فكرة عكسية هى « وحدة الدم العربى » فتجعل للبطل ولديْن أحدهما « مصر » ويحكم على مصر والآخر « دمر » ويحكم الشام . وهى أيضاً فكرة تحمل جنين الترابط العربى فى مواجهة الحرب الصليبية . وتعتمد سيرة الملك سيف على الخوارق الأسطورية كإطار روائى يحقق لكاتبها أقصى درجات الحرية فى التثبت من صدق النبوءة القديمة التى تربط بين جهاد البطل العربى وتراث إبراهيم الخليل .

والخوارق فى هذه السيرة لا تتجسد فى بطولة السيف وإن لم تغفلها ، ولا فى بطولة الشعر والذكاء والمهارة وإن لم تهمل توظيف هذه كلها ، وإنما تجسدت بطولة سيف بن ذى يزن فى خوارق السحر والجان والقوى الغيبية بمختلف أشكالها .

:

وتقول الملحمة إن أبا سيف كان واحداً من أشراف اليمن فى عهد أحد الملوك التابعين للسلطة الحبشية فى اليمن ، وإن امرأته الجميلة قد ولدت له غلاماً هو سيف ، ولكن صاحب البلاط قد أخذ بجمال هذه المرأة فتزوجها هو الآخر وولدت له غلاماً سماه « مسروقاً ». ونشأ سيف مع أمه فى القصر الحبشى ، ولكنه عرف بعد حين أنه ليس ابناً لصاحب البلاط فخرج عليه ثائراً على سلطان الأحباش وتجمع حوله الوطنيون فى بلاده ثم تمكن بمعاونة كسرى من هزيمتهم واستقلال اليمن . ويجتاز سيف أهوالا بعد أهوال وهو يخترق الحجب ليحصل على أدوات «سام» التى يستطيع بها أن يحقق المعجزة : أن يعرف ، وأن ينتصر . فلا شك أن الملحمة ترمز بشخصية سيف بن ذى يزن إلى بطولة الإنسان التى يحققها طموحه إلى المعرفة ولو كان الموت — فى درجاته المتفاوتة — هو النتيجة المحققة للفضول وحب الاستطلاع . ولكن شهوة المعرفة هذه تلتحم بصورة أخرى هى « كتاب النيل » الذى لا بد من الحصول عليه حتى تفسد على الأحباش محاولاتهم وتهديداتهم بسد مجرى النيل وقتل المصريين عطشاً . ذلك أن أحداث السيرة تدور فى عصر ما قبل الأديان السماوية الثلاثة إذ هى حرب بين عبدة النجوم من الأحباش والمؤمنين بالله على دين الخليل من العرب ، على الرغم من إلحاح الوقائع بعد ذلك على أنها انعكاس لأحداث نهاية العصر المملوكى . وأحداث السيرة تقول إن مهمة سيف بن ذى يزن الأولى هى إحضار كتاب النيل الذى هو فى بلاد الأحباش . وتخيلت السيرة وكاتبها — أو كاتبوها — أن الأحباش باستيلائهم على هذا الكتاب قد حجزوا مياه النيل عن مصر ، فإذا ما جاء سيف بن ذى يزن واستولى — بالحكمة — على هذا الكتاب أجرى ماء النيل وأنشأ مصر التى سماها باسم ابنه البكر الذى أصبح ملكاً عليها من قبله .

وهذا هو رمز البطولة فى مقاومة سيف بن ذى يزن ، لقد أنجب ولديه : أحدهما يتولى حكم مصر وإنشاءها ، والثانى يتولى حكم الشام وإنشاءها. وهما أخوان من أب واحد ، يواجهان مصيراً واحداً ، ويربطهما تاريخ مشترك ليقودا كفاحاً مشتركاً ضد العدوان الخارجى على أرضهما . وكأنما أراد كاتب السيرة المصرى –كما يقول فاروق خورشيد– أن يضع أمام الشعب العربى كله صورة رمزية لمعنى وحدته وأصالتها ، وكأنما أراد أن يجعل من وحدة الدم سنداً للوحدة السياسية ووحدة الكفاح . وهذه الفكرة تؤكد مرة أخرى معانى الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبى فى عصر محدد هو العصر المملوكى .

ومعنى ذلك أن بطولة سيف فى الملحمة الشعبية من إبداع الخيال الشعبى وليست نقلا حرفيًّا عن كتب التاريخ ، فالشخصية نفسها أقرب ما تكون إلى الرمز الأسطورى الخارق ، ولا تقترب فى كثير أو قليل من أسوار الواقع ، وإن لم تتخل فى نفس الوقت عن استلهام هذا الواقع ومعاصرته للمضمون الفنى الشامل الذى حملته السيرة إلى متلقيها فى زمانها والأزمان التالية لها . أى أننا لا ينبغى أن نعير « التاريخ » التفاتنا إذا صادفتنا بعض أحداثه فى سيرة الملك سيف ، ولا ينبغى أيضاً أن يتوهج خيالنا ويجمح مع « الأسطورة » إذا التقينا بنسيجها يصوغ الملحمة من أولها إلى آخرها ، وإنما ينبغى أن يتجه اهتمامنا كله إلى رمز البطولة فى مقاومة الشعب المصرى للغزو الخارجى ممثلا فى العدوان الحبشى على العرب بتأييد من الصليبيين قرب نهاية العصر المملوكى .

* * *

يقف الباحثون فى الأدب الشعبى أمام سيرة « حمزة البهلوان» موقفاً شبه موحد فيضعونها فى خاتمة السير التى وصلتنا حتى الآن ، وما أقلها بالنسبة لما كتب فعلا وتواترته كتب الأخبار والأدب ، وأشارت إليه بعض القصص التى نجت من الضياع . ويتخذ الباحثون هذا الموقف شبه الموحد من هذه الملحمة بالذات لسبب رئيسى هو أنها تكاد تخلو من أية « ادعاءات » تاريخية فهى لا تذكر إسماً تاريخيًّا أو حدثاً أو موقفاً ، وإنما هى إذا احتاجت إلى اسم للملك ما للفرس

قالت « كسرى » كغيرها من القصص الشعبية التى تدعو ملوك الفرس جميعاً بكسرى وملوك الروم جميعاً بقيصر . وقد صاغ عباس خضر هذه القصة صياغة حديثة دعاها « حمزة العرب » باعتبار أن حمزة البهلوان الذى تدور من حوله أحداث الملحمة هو رمز البطولة العربية فى مواجهة النير الفارسى وسطوته . وتبدأ القصة كما صاغها عباس خضر بحلم لكسرى أنوشروان يفسره له وزيره الحكيم بزرجمهر بأن فارساً يظهر فى حصن خيبر سوف يهجم بجيش جرار على هذه البلاد — فارس — فيخلع مليكها عن عرشها ويتولى حكمها الأجنبى ، إلى أن يظهر فى بلاد العرب — التابعة لفارس آنذاك — فارس أعظم منه فيخلص العرش الفارسى من الكارثة التى حلت به ويهزم بجيش قليل العدد جيش فارس حصن خيبر ، ويعيد الملك إلى صاحبه . ولم يشأ بزرجمهر أن يكمل تفسير الحلم لكسرى وهو يقضى بأن الفارس العربى سينتهز هذه الفرصة ليخلص أمته أيضاً من القهر الفارسى . حينئذ يوفد الملك وزيره إلى النعمان ملك ملوك العرب ، وهناك يصل إلى مكة بحثاً عن وليد جديد سوف يجسد أمل الجزيرة العربية فى الخلاص من الظلم . ويلتقى بالأمير إبراهيم حاكم مكة الذى كانت زوجته فى شهرها الأخير من الحمل فيتوسم بزرجمهر فى الأمير العربى أن ابنه هو هذا الفارس العظيم . ويولد حمزة فى ذلك اليوم فيأمر الوزير الحكيم بأن كل من يولد فى نفس اليوم يعد من جنود كسرى أعظم ملوك عصره منذ مولده . وهكذا يقسر عبد الأمير إبراهيم امرأته على الولادة وهى ماتزال فى شهرها السابع فتلد « عمر » الشخصية الثانية فى السيرة . وتبدو من « حمزة » و « عمر » طوال مرحلة طفولتهما وصباهما ما يؤكد كافة النبوءات التى لاحقت حلم كسرى بما يعلن صحة التفسير الذى أدلى به بزرجمهر فى حينه . فحمزة يثبت فروسيته على كل الفرسان ويصرع أسداً فى الغابة ويلتقى بالخضر فى الصحراء ويسمع أن جنوداً من عند كسرى وأعوانه من العرب قد نصبوا الخيام بالقرب من مكة لجباية الأموال فيفرق شملهم بالرغم من كل ما قيل له من « أن العجم كثيرو العدد ، وكلهم يجتمعون إلى ملك واحد ، ويوحد كلمتهم وصفوفهم ، فلا يغير قوم

منهم على قوم ، كما تفعل العرب الذين دأبوا على التفرق والشقاق والحروب فيما بينهم ، وأكبر ملوكهم — وهو النعمان — منقاد لكسرى متفق معه على دينه » ولم يأل جهداً فى مهاجمة النعمان فى عرينه ليحسم أمره من كسرى ودينه الذى يتظاهر باعتناقه إرضاء للفرس بينما يعبد سراً إله العرب الواحد . وفى طريقه إلى « الحيرة» مقر النعمان التى بتجار من الفرس موثوقى الأرجل والأيدى بعد أن سلبهم أموالهم قاطع الطريق « أصفران الدربندى » فيحل وثاقهم وينازل الأصفران الذى يعترف ببطولة حمزة ويؤكد له من جديد نبوءة الفروسية التى سيقهر بها ملك الزمان كسرى أنوشروان ويتحول إلى واحد من تابعيه وفرسانه الذين ولدوا معه فى يوم واحد وكان عددهم ثمانمائة فارس . وتأتى الأنباء من المدائن مقر كسرى بأن فارس حصن خيبر قد اقتحم العرش وحاصر الأهالى وهزم الجيش الملكى ، وعلى حمزة البهلوان وفرسانه أن يهبوا لحماية رب نعمتهم ومليكهم . ويصل بزرجمهر إلى مكة ، يحمل الدعوة التى تنبأ بها منذ عشرين عاماً بالرغم من كل المعوقات التى وضعها الوزير المعادى للعرب بختك بن قرقيش ليحول دون وصول الفارس العربى . ولكن حمزة يصل إلى المدائن مزوداً بالإيمان والشجاعة وعمر الكشاف والأصفران وبقية الفرسان ، ولسان حاله يترنم بهذه الأبيات :

سوف تلقى منى العداة وبالا
وترى فى حربى أموراً ثقالا
وأبيد الطغاة بالسيف قسراً
وبرمح يقصر الآجالا
فأخوض الوغى بسيف صقيل
وأسر العفاة أنساً ومالا

ويبدى حمزة بطولة غلابة على جيش خارتين فارس حصن خيبر ويجليه عن المدائن ، ويعود كسرى إلى عرشه فيزداد الوزير بختك كراهية للعرب وضراوة . ويقع حمزة فى غرام بنت كسرى الأميرة مهردكار ، فيظن بختك أن فرصته فى الخلاص من حمزة والعرب قد دنت فهو يوغر صدر كسرى بأن

حمزة لا يعبد « النار » إله الفرس وليس جديراً كعربى من « البدو » أن يتزوج من فتاة فارسية فضلا عن أن تكون هذه الفتاة هى أميرة الزمان جمالا وحكمة . ولكن بزرجمهر يفسد خطط بختك فلا يجد بداً من استخدام الحيلة والدهاء ، ومن ثم يتظاهر بموافقته على الزواج ويطلب من حمزة سراً أن يطلب من الملك هدية عصية على الجميع هى جواد جامح قتل كل من حاول الاقتراب منه ، ويحصل حمزة على الجواد فيروضه ولا يصيبه بمكروه . ويشتعل قلب بختك حقداً عليه فيوافق مرة أخرى على الزواج ويرسل إليه علناً — هذه المرة — فارساً ضخماً يدعى « مقبل البهلوان » يتحداه أن ينازله منازلة الفرسان فيسحقه حمزة ويزداد القلب الحاقد ضراماً . وأخيراً يتفتق الذهن المتقد بكراهية العرب على شرط غريب للزواج هو أن يقدم حمزة مهراً للأميرة هو « معقل البهلوان صاحب حصن تيزان » . وكان كسرى فى كل مرة يطيع وزيره الشرير لما يتمتع به من تأييد الأرستقراطية الفارسية . ولم يتردد حمزة فى قبول العرض ، وتوجه على رأس جيشه الصغير المكون من الثمانمائة فارس فلاقاه « معقل » بترحاب شديد فخاف حمزة من أن يكون خدعة جديدة . ولكن معقل أطلعه على كتاب سرى لبختك يشير فيه عليه أن يبادر بقتل حمزة مقابل أموال كثيرة أرفقها بالكتاب . ولما كان معقل يؤمن بنفس الدين الذى يؤمن به حمزة ، وكان معجباً فى نفس الوقت ببطولات الفارس العربى ، فإنه زهد فى تنفيذ أوامر بختك وإغراءاته السخية . أما حمزة فيصر على المبارزة وفاء بالقسم الذى لن يحنث به ، وبعد نضال عنيف يسقط جواد معقل على أثر ضربة من سيف حمزة فيعلن الفارسان نهاية القتال والرضوخ للأمر الواقع . وتفاجأ المدائن والملك والوزراء بحمزة وهو يصطحب معقل الفارس الذى طالما هددهم جميعاً بقوته الجبارة ، مقيداً فى قفص . ويتدفق قلب حمزة بالنشيد :

إن كان بختك قد سعى بمذلتى
فالدهر زاد بهيبتى ووقارى
لولاك ياشمس الجمال ونوره
أنزلت بالأعجام كل دمار

ولا يجد بختك مفرًّا من أن يشير على الملك المشورة الأخيرة وهي أن يرسل حمزة إلى ملوك الدول التابعة لحكم فارس لجباية الضرائب (التي حصلوا عليها من قبل) مع كتاب سرى يطلب إليهم التخلص من حمزة ومن معه ، حتى يرحل العرب عن ديار الفرس نهائيًّا . ويقبل حمزة هذا الشرط الجديد حتى يتزوج من حبيبته . وفى « حلب » يقابله ملكها « نصير » ويخبره بالحقيقة ويعطيه الأموال التي يريدها ، وفى « بيروت » يخرج إليه كسروان مليكها للحرب فيهزمه حمزة ويأخذ الأموال ، وفى « القسطنطينية» يقابله مليكها « إسطفانوس » بالود والترحاب ويعطيه الأموال ، وفى « مصر » يحاول حاكماها « سكاما وورقا » أن يعتقلا حمزة بالحيلة والخديعة ، ولكنه يتمكن من الخروج من القلعة التي حبساه فيها ، ويتمكن جيشه من هزيمة مصر ويأخذ الأموال ويعين لها حاكماً من بنيها لا يخضع لفارس . وفى هذه الجولات جميعها كان حمزة يسمع مر الشكوى عن القهر الفارسى ولكنه فى جميع الأحوال كان يطمئن الملوك بأن أموالهم مردودة لهم بعد أن يكشف « كسرى » تماماً هو ووزيره الشرير ويخلص منهما العالم بأجمعه . وتصل هذه الأنباء إلى المدائن فيغتاظ بختك ويغلى مرجل الغضب فى قلب كسرى فيحشد الجيوش لملاقاة حمزة عند عودته ويعين قائداً للحرب اشتهر بقسوته هو « زوبين الغدار» حاكم بلاد زوال وكوال ووعده بالزواج من ابنته على شرط أن يقتل حمزة . وتدور الحرب بين الفريقين ، ويتمكن معقل البهلوان من اختطاف بنت كسرى التي فضلت حبيبها على أهلها ، ويتمكن الغدار من جرح حمزة بسيف مسموم بعد أن تخفى فى ثياب فارس عربى ، ولكن بزرجمهر يرسل إليه الدواء الشافى ويستعد العرب للرحيل بعد أن حققوا غايتهم من الحرب . وما تكاد خيولهم أن تصل إلى حدود مكة ويحتفل بهم الجميع حتى تلحق بهم جيوش كسرى الذى يرسل إلى النعمان خطاباً يطلب منه التسليم والطاعة وإعادة ابنته والاعتذار عما بدر من حمزة فيرد عليه حمزة إن العرب « لن يعودوا إلى الطاعة بعد أن تسنى لهم أن يرفعوا عن كواهلهم نير كسرى وظلمه هو ووزيره بختك الخائن الغدار ،

وقل له إن بلاد العرب لن تخضع بعد اليوم لأجنبي مهما كان » فيخرج إليه فى حرب طاحنة يلقى فيها كسرى أبشع هزيمة فى تاريخه كله فلم ير أمامه سوى « الفرار » طريقاً للنجاة .

والقصة على هذا النحو لا تعتمد على ركيزة تاريخية محددة ، ولا هى تزعم لنفسها أن « التاريخ » قد خطر على بال مؤلفها ، وإنما « الخيال الشعبى » هو الملهم الرئيسى والأول فى إبداع هذه البطولة التى تشترك مع بقية البطولات العربية فى كثير من السمات ، ولكنها تختلف فى هذه « الصياغة الروائية الكاملة » إن جاز التعبير عن خلوها من أية مادة واقعية أو خامة تاريخية تملأ الكيان الدرامى للملحمة بحكاية ذائعة لها أصلها فى « الحياة الحتميقية » أو « الكتب » . إن سيرة حمزة البهلوان تحقق هذا النموذج « الأكمل » لإبداع الخيال الشعبي حيث لا يعود هناك فضل لهيكل قصصى جاهز أعده الرواة فى حلبة السباق إلى تسجيل الماضى أو الإشادة بالحاضر . وتلك هى — على وجه الدقة — روعة هذه السيرة وإعجازها ، فقد جمعت أكثر الخصائص العربية فى بطولة الفرسان ، ثم ميزت بين البطولة التى تعتمد على الخوارق الجسدية أو العقلية مهما كان الهدف سامياً وراء هذه البطولة ، وبين البطولة التى تعتمد على الحق لمجرد كونه حقًّا ، لا لأن صاحبه قد أوتى موهبة عضلية خارقة لنواميس الطب ، أو موهبة عقلية خارقة لنواميس الذكاء البشرى ، أو أنه أوتى معونة حاسمة من القوى الغيبية العليا . . وإنما أوتى حمزة البهلوان موهبة الحق المطلق سواء تجسد عاطفيًّا فى غرامه بالأميرة ، أو تجسد وطنيًّا فى الدفاع عن مكة ، ولا فرق بين الحق المطلق والخير المطلق فحمزة هو رمز البطولة فى مقاومة الباطل ، ولا فرق بين الباطل والشر مهما تجسد فى الحيلولة دون الوفاء بالوعد ، أو تجسد فى القهر والغزو والحكم الأجنبى .

* * *

لا ريب أننا نستطيع من خلال رحلتنا مع الملحمة الشعبية العربية فى مختلف صورها ورموز بطولاتها ومضامين مقاومتها ، أن نكتشف خيطاً واحداً يضمها جميعاً من ناحية ، وأن نكتشف ملامح واضحة للتطور من ملحمة إلى أخرى

من الناحية المقابلة . أما الخيط الواحد ، فهو تعبير هذه الملاحم عن المجتمع العربى منذ الجاهلية إلى صدر الإسلام حتى أفول العصر المملوكى ، وأن هذا التعبير يتخذ فى معظمه مضموناً ثورياً يقف إلى جانب الشعب فى مواجهة القهر الأجنبى والاستبداد الداخلى على السواء . ويفسر لنا هذا التعبير السبب أو الأسباب التى دعت « الأرستقراطية الفكرية » فى التاريخ القديم والحديث أن تتجاهل الأدب الشعبى فقد كان موقفاً طبقياً واضحاً لا علاقة له بالعلم .

أما خريطة التطور التى ترسمها هذه الملاحم فى حدود الإطار العام — الذى ينبض بروح الشعب العربى فى مختلف الأمصار وعلى مر الأجيال — فهى أن مقاومة هذا الشعب للغزاة قد أثمرت بطولات لا حصر لها ولا عدد . ولكن البطولة العربية فى الملحمة الشعبية اختلفت من مرحلة إلى مرحلة ، وانعكس هذا الاختلاف من ملحمة إلى ملحمة . وعبر جميع الملاحم التى وصلت إلينا كان هذا الاختلاف هو الصورة التفصيلية لتطور معنى البطولة عند العرب ورمزها فى مقاومة الغزو الخارجى . هذا المعنى الذى يعبر عن نفسه من ناحية الشكل فى البطل الملحمى الذى يوجز فى تكوينه الموضوعى كافة سمات الشعب النابع منه ، ويحتفظ أيضاً بسماته الفردية المميزة . هو فرد يعبر عن جماعة تعبيراً ملحمياً عن صراع الخير والشر ، وليس بطلا أسطورياً . ليس هو الجماعة وقد أذيب فيها وأذيبت فيه وأمسيا شيئاً واحداً . وهو المعنى الذى يعبر عن نفسه من ناحية المضمون فى تداخل البعد الاجتماعى مع البعد القومى تداخلا يصعب فى كثير من الأحيان التفريق بينهما ، فقد تكون المقاومة الاجتماعية تمهيداً لمقاومة القهر الأجنبى ، وقد تكون مقاومة هذا القهر هى أيضاً مقاومة اجتماعية . وإذا كانت الملاحم الشعبية العربية قد اشتملت على بعض الأبعاد الإنسانية العامة كالدعوة ضد التفرقة العنصرية ومساواة المرأة بالرجل أو كالاستشهاد فى سبيل المعرفة ، فإن هذا الوجه الإنسانى ليس هو كل شىء فى الملحمة العربية ولا هو الشىء الرئيسى ، لأن الأصالة القومية هى المهاد التاريخى لنشأة هذه الملاحم ، هى صوت الضمير العربى الكامن فى روحنا وأرضنا يخاطب العصور والأجيال .

الفصل الثالث

بطل المقاومة فى الرواية المصرية

بالرغم من كافة الاجتهادات التى يبذلها بعض باحثينا من مؤرخى الأدب ، وينتهون فيها إلى إثبات شرعية النسب بين الرواية المصرية الحديثة والتراث العربى القديم ، فإن العلاقة بين الفن الروائى فى بلادنا والرواية الأوربية ستظل هى المحور الرئيسى لأية نتائج علمية ينتهى إليها البحث الموضوعى المجرد . ذلك أن امتداد « الحس القصصى » من التراث إلى الروائى المصرى المعاصر ، لا يعنى بأية حال أن الرواية المصرية هى ابنة هذا التراث . ولاشك أننا نجد فى الملاحم الشعبية والمقامات والحكايات والحواديت والفوازير والنوادر رصيداً من « الوجدان القصصى » ، تماماً كما نجد فى الأراجوز والسامر وخيال الظل والبابات الشعبية ، رصيداً من الحس الدرامى . ولكن هذا الرصيد أو ذاك لم يخلق الرواية المصرية أو المسرح المصرى ، وإن تسرب جزئيًّا فى تضاعيف العمل الفنى ، وانعكس بصورة أو بأخرى على « روح البناء » الذى يصوغه الفنان وفق أشكال حديثة نقلها — بغير شك أيضاً — عن الآداب الأوربية التى أتيح لها — بفاعلية العوامل الحضارية وتسلسلها التاريخى — أن تسبقنا إلى إبداع هذه الأشكال . ولكن الرواية المصرية ليست مجرد قالب فنى مستورد ، وإنما هى ثمرة تفاعل هذا القالب مع التجربة المحلية الأصيلة والمضمون المصرى الأصيل . ولقد كانت التجربة الرئيسية فى حياة المصريين عند بدايات هذا القرن ، هى تجربة الثورة على الاستعمار البريطانى الذى وطئ أرضنا فى أواخر القرن الماضى على إثر الهزيمة التى منيت بها الثورة العرابية . وهكذا تفتحت البراعم الأولى للرواية المصرية ، والمجتمع الذى حاولت أن تصوغه ينتفض قلبه بنبضات المقاومة ، سواء عبرت هذه المقاومة عن نفسها فى صمت مشوب بالتوتر هو إلى التحفز أقرب وإلى الانتظار أصدق ، أو عبرت عن نفسها فى هبَّات فردية متفرقة تجسد الكظم

المحترق ونفاد الصبر ، أو عبرت عن نفسها فى حركات منظمة جسورة . وهو مناخ مختلف أشد الاختلاف عن المناخ الذى أنبت الرواية الأوربية . مناخنا الوطنى المناضل ضد القهر الأجنبى هو الأب الشرعى للرواية المصرية التى ولدت مع مجموعة التحديات التى واجهتنا عند أوائل هذا القرن حيث كان المأزق التاريخى هو: أننا لا نستطيع أن نرتفع إلى مستوى العصر إلا إذا أخذنا الكثير عن أوربا ، وأوربا — فى نفس الوقت — هى الحضارة القاهرة لإنساننا . وأقبلت الرواية المصرية ثمرة هذا الصراع ، فأوجزت فى شكلها إرادتنا فى الارتفاع إلى مستوى العصر باستلهام القالب الأوربى ، وأوجزت فى مضمونها مقاومتنا الضارية لعنصر القهر فى الحضارة الأوربية . وولدت الرواية المصرية وقد اشتملت بأصالتها ومعاصرتها معاً على سلاح ثورى جديد فى معركة الإنسان العربى فى مصر ، حيث واكبت بطولته فى مقاومة الغزو الأجنبى ، وأضحت من ثم جزءاً لا ينفصل عن مسار « الثورة » فى تاريخنا الحديث .

* * *

وتعد قصة « عذراء دنشواى » التى كتبها محمود طاهر حتى عام ١٩٠٦ باكورة الإنتاج الوطنى فى الرواية المصرية . ولكم يغفل النقد فى بلادنا هذه « البذور » التى أثمرت فيما بعد طليعة الرواية الوطنية على يدى توفيق الحكيم ، وهى روايته « عودة الروح » . إن «عذراء دنشواى» لا ترتفع إلى مستوى قصة الحكيم ولا إلى مستوى قصة « زينب » التى كتبها هيكل ، ولكنها بالرغم من ذلك تحتل مركزاً هاماً فى تاريخنا الأدبى — أو ينبغى لها أن تكون كذلك — لأنها تحمل فى تضاعيفها كافة سمات الجنين الذى تطور على مر السنين والأجيال، وأصبح الآن شيئاً عملاقاً فى حياتنا الأدبية ندعوه بالرواية المصرية . والجنين الذى تطور خلال ستين عاماً قد أمد مختلف أطوار روايتنا المصرية بأصالة المنبت الأول والأرض التى زودته بقسماته الرئيسية . كانت مصر فى ذلك الوقت البعيد قد عاشت تحت أقدام الاحتلال البريطانى حوالى ربع قرن ذاقت خلاله مر العذاب . وكان الأدب المصرى ما يزال متأرجحاً بين النقل عن التراث أو النقل

عن الغرب ، أما إبداع التجربة المحلية فلم يكن أمره واضحاً ولا الطريق إليه .
فالاقتباس والتمصير والتعريب بتصرف ومحاكاة الأقدمين ، كلها كانت طرقاً
مسدودة لا تؤدى بأية حال إلى « نقطة البدء » فى خلق أدب مصرى حديث .
وأقبلت « عذراء دنشواى » — لا حديث عيسى بن هشام كما درج القول عند
مؤرخى الأدب فى بلادنا — ترسم الخطوة الأولى فى الطريق الطويل . لم يتأثر
صاحبها بالمقامة العربية ولا بالملحمة الشعبية ، ولم يقتبس من الرواية الغربية
فيخلع عن شخصياتها وأحداثها الثياب الأوربية ويلبسهم الثياب المصرية ، بل
حاول جاهداً أن يختار فى البداية تجربة حقيقية رضعت من نيل مصر
وتخلقت بطين أرضها ، وحاول جاهداً أن يصوغ هذه التجربة فى كلمات
منحوتة بعمق من واقعنا وتراكيب شكلتها حياتنا فى سمرها وندبها ، فى حلوها
ومرها على السواء .

والتجربة « الحقيقية » التى تبناها محمود طاهر حقى خامة فنية لقصته هى
مأساة دنشواى التى سجلها قريباً غاية القرب من « المادة التاريخية » التى تقول
لنا إن بعض الضباط الإنجليز كانوا يصيدون الحمام فاعتدوا على بعض أهالى
دنشواى ثم اشتعلت نيران معركة حامية بين الطرفين أسفرت عن مقتل ضابط
إنجليزى وجراح لبقية زملائه ، أما خسائر القرية فقد تمثلت فى حريق هائل
شب بجرن أحد الفلاحين ومصرع امرأته . وما إن طيرت الأنباء إلى اللورد كرومر
حتى أمر بانعقاد « المحكمة المخصوصة » التى حكمت بإعدام مجموعة من الأهالى
وسجن البعض الآخر وجلدهم . وتم تنفيذ الإعدام فى نفس الساحة التى شهدت
الموقعة بين الإنجليز والفلاحين على أرض دنشواى. هنا ينتهى التاريخ ويبدأ قلم
الفنان فى إعادة صياغته على نحو جديد ، فنحن نلتقى فى البداية بفتاة قروية
تدعى « ست الدار » تقع فى هوى فلاح من سنها يدعى « محمد العبد »
وكلاهما يناضل للزواج من الآخر قبل أن تنجح محاولات « أحمد زايد »
فى وابور الطحين لإغراء الفتاة بالزواج منه . وينتقل بنا الكاتب إلى تصوير
حالة الفلاحين قبل قدوم الضباط الإنجليز لصيد الحمام ، فقد تعودوا هذه

الزيارة، غير المرغوب فيها بين الحين والآخر فيفقدون حمامهم مصدر رزقهم ، ولا يكلف العمدة، خاطره برفع الأمر إلى أولى الأمر ، وإنما هو دائم الوعود دون الوفاء بها . . ! وهم على هذه الحال يفاجئهم الخبر بقدوم الضباط كالقدر الساخر من أحلامهم . وعلى الجانب الآخر نرافق خمسة من الضباط الإنجليز ، وهم يأملون فى رحلة جميلة تنتهى بأكلة حمام شهية مصحوبة بالويسكى . ورافقهم فى رحلتهم المترجم « عبد العال» وأحد العساكر المصريين ، وما إن بدأت الرصاصات تتوالى من فوهات البنادق حتى بدأت أسراب الحمام تسقط بالجملة ، ولم تتوقف القذائف عن الانطلاق حين شبت النيران بأحد الأجران فتجمهر الأهالى حول الضباط وتبادلوا الركل والضرب، إلى أن أسلم الإنجليز سلاحهم ورفعوا الراية البيضاء معلنين انتهاء المعركة والتسليم ، ولكن بعد أن مات أحدهم متأثراً بجراحه . ويعمد المؤلف إلى تصوير مجموعة من المفارقات ، فالأهالى كانوا — قبل مجىء الضباط — أكثر ميلا إلى المسالمة واليأس من المقاومة . وعندما وقعت الواقعة احتدم الغيظ فى صدورهم واتقدت قلوبهم بالحقد وانفجرت أيديهم وأرجلهم بالثورة . ومن ناحية أخرى يصور لنا أحد الفلاحين وقد انحنى على الكابتن بول وهو بين الحياة والموت يسقيه بكلتا يديه من مياه الترعة المجاورة ، ولفظ الضابط أنفاسه فى اللحظة التى أقبلت فيها « القوة » فحاول الفلاح أن يختفى حتى لا يسيئوا فهم موقفه الإنسانى ، ولكنه لم ينج من طعنة سونكى أردته قتيلا . ومن المفارقات أيضاً ذلك المشهد الذى اختلى فيه الهلباوى بنفسه ، وقد حاصره ضميره بين الانحياز لوطنه وأبناء وطنه — وحينئذ عليه أن يرفض منصب المدعى العام فى المحكمة المخصوصة — وبين الخضوع لسلطات الاحتلال وتحقيق مآربهم فى الثأر من أهل دنشواى ، وحينئذ يزهو بالمنصب الجديد ويفخر بالبرقية التى وصلته من « أحد عظماء الإنجليز » مهنئاً . وفى هذا الوقت كان الفلاحون حائرين من « المجهول » الذى ينتظرهم ، بعضهم يطمع فى العدل ، والبعض الآخر ينطق بلسان الحاج عمران « فين العدل اللى فى مصر ؟ إذا كان فيه عدل — زى ما بتقول — كان تهجم على بلدك الإنجليز ويصطادوا حمامكم ، ويموتوا نسوانكم ، ويحرقوا جرنكم ، كان العدل زمان يا ابنى زمان » . ولعل مشهد

المحاكمة هو أروع المشاهد الفنية فى الرواية فقد صور الكاتب « المظهر والجوهر » لهيئة المحكمة من الرئيس إلى الأعضاء إلى الشهود إلى المتهمين ، فالمدعى العام يطلب نوعاً أجنبياً من الكولونيا ينقى هواء المحكمة من رائحة الفلاحين ، والضباط الإنجليز ينتقون من يستحق شهادة « الإثبات » ممن لا تعجبهم وجوههم أو ممن تتوقف عندهم إشارة العضو الإنجليزى من فوق منصة القضاء . وحكمت المحكمة — بشهادة الشهود وتقنين القضاة وطلب المدعى العام ودفاع المحامى — بالإعدام والسجن والجلد . وكان مشهد الإعدام والجلد من أكثر المشاهد الفنية فى الرواية إحكاماً فقد تداخلت صورة المشنوق أو المجلود بصورة الجماهير الملتفة حول مكان المشنقة والجلد ، بل إن الكاتب لا تفوته صورة كلب يدعى « سبع الليل يجرى ويخبط رأسه فى قوائم ذلك المستطيل المنكود » . وتنتهى القصة وبطولتها معقودة لأهل دنشواى جميعاً لا زهران وحده الذى خيل إلى الإنجليز أنه « رئيس العصابة » ولا حسن محفوظ وحده الذى كاد له أحمد زايد عند الإنجليز لأنه حال بينه وبين الزواج من ابنته « ست الدار » التى بدأت بها القصة — وهى سعيدة بحبها — وانتهت بها وهى تنوح على أبيها الذى أعدموه أمامها . ويبدو غياب البطولة الفردية طبيعياً إلى حد كبير ، لأن « البطل الفرد » لم يكن قد ولد حينذاك فى أرض الواقع المصرى بين هذه الفئات الشعبية التى عبرت عنها « عذراء دنشواى » فقد كانت من الضعف بحيث لا تشكل حركة منظمة يقودها « زعيم » أو « بطل » . لهذا كانت « البطولة الجماعية » هى التعبير الفنى الأمثل عن هذه الفترة . وقد أجاد الكاتب صياغة هذا الشكل « البدائى » من أشكال البطولة صياغة « حدوتية » أقرب إلى « السامر » الذى يجمع أهل القرية فى أمسيات متفرقة . فالبطولة الجماعية هنا ليست بطولة « منظمة » وإنما هى بطولة عفوية تتنسم عبيرها فى تخلص عبد العال والعسكرى المصرى من الشهادة ضد أهل دنشواى ، وتتنسم هذا العبير مرة أخرى حين يفاجأ الفلاحون بأنفسهم يذودون عن قريتهم فى دفاع مستميت كان راقداً مسترخياً فى أعماقهم ، لم تحركه سوى هذه الهزة العنيفة التى أحدثها حريق الجرن

وإصابة زوجة عبد النبي . والمؤلف — لكى يبرز بطولة الشعب حقًا بالرغم من بدائيتها — يضع الخطوط السلبية جنباً إلى جنب مع الخطوط الإيجابية فلا ينسى سقوط الهلباوى فى وهاد الخيانة من أجل « المجد الشخصى » ولا ينسى سقوط أحمد زايد فى هاوية العمالة للإنجليز من أجل « الحقد الشخصى » . وتبلغ موضوعية الكاتب درجة عالية من الأهمية حين يصوغ شخصيات الضباط الإنجليز دون أن يقحم مشاعره الذاتية على كياناتهم الحقيقية ، ففيهم من يرى « الحق » ويلوى عنقه تنفيذاً للأوامر ، ومنهم من يتجاهل تماماً هذه الأوامر ، ومنهم من يصدر هذه الأوامر التى تجعل من المحاكمة « لعبة ديمقراطية سخيفة » هدفها الوحيد هو إحكام حبل المشنقة حول أعناق أهل دنشواى . إن هذه القصة كانت تعبيراً فنيًا رائداً عن حياة الفلاح المصرى شكلاومضموناً ، فارتدت ثياب العامية المصرية فى وقت كان يعتبر هذا « فعلا فاضحاً » كشف فيه الكاتب « عورة » اللغة ، ونحت شخصياته من قلب القرية النابض بآلامها وتعاستها وأحزانها ، لم يصور الباشا أو العمدة التقليديين وإنما اتجه مباشرة إلى الممثلين الحقيقيين للقرية المصرية من فقرائها الكادحين ، واختار بناءه الفنى من جلسات السمر التى يتبادل فيها الفلاحون المشورة والهموم ، والتقط تجربة حية « نموذجية » من أعماق ضمير الشعب المصرى هى تجربة نضاله الدامى ضد الاستعمار الأجنبى . هذه العوامل جميعها تجعل من « عذراء دنشواى » بذرة إيجابية متقدمة فى تاريخ الرواية المصرية تحمل بين أحشائها مضموناً ثورياً تشكل فى صياغة ساذجة حقًا ، ولكنها عبرت أصدق تعبير عن سذاجة « البطولة » الشعبية آنذاك ، وهى البطولة الرامزة إلى أن المقاومة فى صدور المصريين مرجل يغلى فى الأعماق تعلوها أحياناً طبقات من الصدأ وما يشبه النسيان أو التخاذل إلى درجة اليأس ، ولكن ما إن تتفجر الأرض بأزمة ضارية حتى ينفجر البركان المنزوى فى مكان ما من الصدور لا يسمع بدويه ويكتوى بناره سوى الغزاة الفاتحين . إن البطل الشعبى فى الملحمة العربية ليس له مكان فى « عذراء دنشواى » ، والبطل البرجوازى فى القصة الأوروبية ليس له هو الآخر مكان لأن بداية القرن العشرين

فى تاريخنا المصرى لم تكن بداية « الفروسية العربية » ولا « البطولة البرجوازية » .

* * *

وتعد ثورة ١٩١٩ من وجهة نظر الكثرة الغالبة من الدارسين لتاريخنا القومى ، أول مظاهر المقاومة المصرية الفعالة بعد هزيمة الثورة العرابية التى عبرت عن نفسها أدبيًّا فى شعر الرائدين محمود سامى البارودى وعبد الله النديم . وظل الشعر من أدوات التعبير الثورى عام ١٩١٩ ، ولكن الثورة حققت تعبيرها الأدبى الأكثر قدرة على احتواء أبعادها فى فن الرواية ، وذلك حين كتب توفيق الحكيم روايته الأولى « عودة الروح » عام ١٩٢٧ ونشرها عام ١٩٣٣ . ثم أتيح لهذه الثورة بعد ذلك أن يتناولها نجيب محفوظ فى واحدة من أكبر أعماله هى رواية « بين القصرين » .

وبالرغم من أن هاتين الروايتين كانتا تاليتين من حيث التاريخ الزمنى لأحداث الثورة ، إلا أنهما لم ينحوا فى صياغتهما الفنية نحواً تاريخيًّا يعتمد على التسجيل الوثائقى ، بل اشتملت الأولى على نوع من التفكير الفلسفى ، واشتملت الثانية على نوع من التفكير الاجتماعى .

ولا تستمد « عودة الروح » أهميتها ، لمجرد كونها صدى مركزاً للثورة ، وإنما لكونها — وهى أولى الأعمال القريبة من التكامل فى أدب الرواية المصرية الوليدة آنذاك — حملت دلالة أخرى أكثر أهمية وهى أن ميلاد الرواية كفن أدبى ، اقترن فى تاريخنا بميلاد الطبقة المتوسطة وثورتها . . فهى من هذه الزاوية « علامة طريق » فى نهضتنا الحضارية الحديثة ، وهى علامة تقول إن « المقاومة » للاستعمار الغربى من أكثر ملامح هذه النهضة بروزاً وجلاء . و « يفلسف » توفيق الحكيم مضمون المقاومة المصرية فلا يراه مقصوراً على ثورة ١٩١٩ التى استلهم أحداثها فى روايته ، بل رآه عنصراً أصيلا فى جوهر « الروح المصرية » منذ آلاف السنين ، يغفو أحياناً حتى ليبدو وكأنه قد مات ، ثم يستيقظ فجأة على نحو يشبه المعجزة . ويخيل إلىّ أن توفيق الحكيم كان واقعاً حينذاك تحت تأثير التيار الذى استقطب جزءاً لا يستهان به من حركة الفكر المصرى الحديث فى

أوائل هذا القرن ، وهو التيار القائل بأن الحضارة المصرية القديمة بكل ما نشتمل عليه من قيم تملك خاصية الاستمرار حتى إن ينبوع الإنسان الفرعونى ما يزال يصب فى وجدان الإنسان المصرى المعاصر بغير وعى منه . وقد نشأ هذا التيار أول الأمر كرد فعل رومانسى على طغيان المد الاستعمارى من ناحية ، وهيمنة السلطنة العثمانية من ناحية أخرى . برز التيار يستوحى أمجاد الماضى القديم فى مواجهة الحاضر المستباح ، تارة باسم الحضارة والمدنية والنور القادم من أوربا ، وتارة باسم الدين والتراث ومقدسات الخليفة والوالى التركى . وظهرت الفكرة المصرية فى بدايتها كمحاولة من جانب الطبقة المتوسطة البازغة « للاستقلال » عن القوتين الرئيسيتين . ولما كانت بحكم نشأتها أسيرة الضعف والوهن فإنها اتجهت بعدسة رومانتيكية إلى الماضى تستلهم قوتها الذاتية من أعماق التاريخ . وأقبلت « عودة الروح » أنضج تعبير فنى عن هذه الفترة وذلك التيار الذى صاحبها .

ويكاد توفيق الحكيم أن يشطر روايته إلى نصفين ، أحدهما هو الجزء المرئى للعين المجردة ، والآخر هو الجزء الخفى ، الراسخ ، تحت السطح . أما الجزء الأول فيروى لنا قصة أسرة برجوازية جمعتها العاصمة ليدرس البعض ويعمل البعض الآخر . ويبرز من بينهم جميعاً الفتى الأصغر « محسن » الذى يقع فى هوى بنت الجيران « سنية » . وبالرغم من الإيحاءات المتباينة للفتاة ، التى يفهم منها أنها «تعلقهم» جميعاً برموش عينيها السوداوين الواسعتين ، إلا أنها حين تختار فإنها تتجه إلى « الوارث الجميل » الذى يسكن نفس العمارة التى يقطن بها محسن وأعمامه . وإذا كانت القصة قد بدأت بهم جميعاً وهم على فراش المرض ، فإنها تنتهى بهم أيضاً على فراش أحد المستشفيات التابعة للمعتقل . . ذلك أن مطاردة البوليس للمظاهرات التى اشتركت فيها مصر بأسرها ، قادته إلى غرفة فوق سطح البيت اكتشف فيها كميات هائلة من المنشورات . هذا هو الوجه العلنى للرواية ، على أن الخاتمة التى أقبلت لاهثة فى صفحات معدودات ، هى التى أفصحت عن أن وجهاً آخر للرواية نستطيع أن نطالع قسماته عند القراءة الثانية . فالحكيم يقتطف من نشيد الموتى هذه العبارة التى يصدر بها الجزء الأول

من روايته « عندما يصير الزمن إلى خلود ، سوف نراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك، حيث الكل فى واحد » ثم يقتطف هذه العبارة ليصدر بها الجزء الثانى « انهض! . . انهض يا أوزوريس . . أنا ولدك حوريس. . جئت أعيد إليك الحياة . . لم يزل لك قلبك الحقيقى . . قلبك الماضى » . وما دام الكاتب يصر على تثبيت هذا « النص » فى أذهاننا ، هكذا مرتين ، فلا بد لنا من أن « ننبش » عن الأسباب التى دعته إلى ذلك من داخل الرواية نفسها . . حينئذ سوف نقرأ من جديد الحوار الطويل بين الأثرى الفرنسى والمفتش الإنجليزى حول أصالة مصر ، وعراقتها التى تمتد فى جوف الزمن إلى ثمانية آلاف سنة عمقاً وغوراً ، وأن من سمات مصر الجوهرية أنها تنام كثيراً حين لا تجد « المعبود » الذى يجسد يقظتها ، فإذا ظهر هبت من رقدتها هبوباً عاصفاً مدوياً من هوله لا تصدق أن مصر هى التى فجرت هذا البركان الخامد عبر السنين . ولكن، تلك هى مصر تغفو أحياناً ولكنها لا تموت أبداً ، لابد أن يقبل اليوم الذى تشهد فيه العالم كله على عظمتها وقوتها الكامنة الراسبة فى أعماق هذا « الفلاح » تطوى سرها عنه زمناً طويلا . . حتى إذا عادت « الروح » وظهر المعبود أو الزعيم أو القائد ، لم يعد هذا الفلاح كما تصوره « البدوى المغرور » فى حواره الطويل مع محسن ، يدعى الأصالة والعراقة وحده ، وهو لا يدرى أن منبت الأصالة هنا فى وادى النيل ، لأن « مصر أصل الحضارة » . ويترجم الحكيم هذه العبارات التقريرية المباشرة فى أحداث وشخصيات ومواقف ، فيدعو هذه الأسرة المتحابة المتآلفة بـ « الشعب » الذى يجمعه القلب الواحد ، سواء حين يمرض فى مقدمة الرواية ، أو حين يجوع فى بدايتها أو حين يحب « فتاة واحدة » فى وسطها أو حين يعتقل فى النهاية . وهم حين يقعون فى هوى سنية ، فيختلفون ويتقاربون ، إنما يقعون فى هوى « إيزيس » التى تراءت لمحسن فى كتب التاريخ وكأنها بعثت حية فى شخص سنية . وإيزيس — أو سنية — هى مصر ، ومصر هى الثورة . وتصبح كلمة « الشعب » التى يطلقها أفراد الأسرة على أنفسهم كناية عن الشعب الكبير ، وتصبح كلمة « المعبود » كناية عن الزعيم الذى يجمع شمل مصر كلها

قلباً واحداً فى جحيم الثورة وجنتها معاً . أجل ، فقد كانت سنية — أو إيزيس — مصدر عذاب « الشعب الصغير » ونعيمه فى وقت واحد . ولكى يدلل الحكيم على صدق « نظريته » فنياً ، لجأ إلى « خداعنا » حتى قرب الصفحات الأخيرة ، فلم يأت ذكر الثورة على شفة أو حدث أو موقف ، وإنما هى انفجرت فجأة لتبدو « كالمعجزة » ، كالروح التى عادت إلى جسد قارب الموت ، كالبعث الذى يحل بعد عناء ويأس فينفث سره فى الرماد ويحيله إلى حياة نابضة . أى أن غياب « الثورة » عن أحداث الرواية كان غياباً فنياً أو حيلة بارعة قصد بها الكاتب أن تغيب عن مخيلتنا وذاكرتنا ، دون أن تغيب عن أرض الواقع فقد كانت غرفة السطح مخزناً للمنشورات ، ذلك أن غيابها عن المخيلة أو الذاكرة يعنى أن بذرة الثورة فى حالة كمون . . فإذا « فوجئنا» فى النهاية وبدت لنا الثورة وكأنها معجزة من السماء،أيقنّا أنها ليست مفاجأة إلا بالمعنى الفنى ليحقق الفنان « فكرته » عن مصر والثورة . وهى الفكرة القائلة بأن « المقاومة » عنصر أصيل من العناصر المكونة لجوهر الشعب المصرى و « روحه » التى تناضل فى الخفاء وببطء ولكنها حين « تعود » من خفائها لا يلحق بمعدل سرعتها الزمان ؟

ونلتقى مع الوجه الآخر للرواية أيضاً ، برمز البطولة فيها . . فليس « البطل » فى عودة الروح هو إحدى الشخصيات التى تعرفنا عليها مع محسن وأعمامه ، وإنما البطل هو « الوجه الغائب» الذى لاندرك لحمه ودمه وعظمه بين الصفحات، ولكنه يتراءى لنا قرب النهاية وكأنه « الخيط الواحد » الذى يضم هذه الشخصيات جميعها ، هذه الشرايين التى تصل بين الينبوع الأول « مصر » وتصب فى القلب الواحد « الثورة » . هو ذلك الرمز الذى تتجسد فيه فكرة « الكل فى واحد » ، هو حوريس الذى يجىء ليعيد إلينا الحياة ما دام لنا « القلب الحقيقى » أو « القلب الماضى » .

هل يعنى ذلك — والإشارة الروائية ترمز إلى سعد زغلول — أن عودة الروح تؤرخ لميلاد البطولة الفردية فى أدب المقاومة المصرية ؟ كلا ، فالفرد هنا ليس فرداً فحسب ، إنه يرتفع إلى مستوى الرمز الشامل لمصر كلها والثورة كلها . .

هو يخلق بالضرورة نوعاً من « التمايز » عن المرحلة التى صورها محمود طاهر حقى ، مرحلة البطولة الجماعية فى شكلها البدائى . . ذلك أن الطبقة المتوسطة الناشئة وثورتها هى الخامة التاريخية فى عودة الروح ، وبالتالى كانت فردية البطولة سمة ناشئة ما تزال فى مرحلتها الجنينية . ومن هنا كان التعميم الذى لجأ إليه الحكيم ، فبالرغم من أن محسن وسنية أفراد متمايزون ، إلا أن الفرد الأكبر أو المعبود بلغ من الشفافية درجة الرمز الذى تتجاوز بطولته مرحلة المقاومة فى ثورة بعينها ، إلى أن تمسى المقاومة جزءاً لا ينفصل عن بطولة مصر وثوريتها على مدى التاريخ .

* * *

كانت ثورة ١٩١٩ هى المصدر الأول الذى أوحى إلى توفيق الحكيم بالفكرة الرئيسية فى « عودة الروح » كما يعترف فى كتابه « سجن العمر » فقد بهرته الثورة وكان لا يزال صبياً صغيراً ، وإذا لم يكن قد اشترك فى المظاهرات إلا أنه شارك بتأليف الأناشيد الوطنية التى يقول إنها لقيت صدى وانتشاراً فى ذلك الحين . ولكن الاشتراك فى الثورة أو المشاركة فى أحداثها لم تكن هى مصدر « الوحى » الذى ألهم الحكيم « عودة الروح » وإنما كانت « المفاجأة » — كما تصورها حينذاك — والشمول الذى كانت عليه الثورة هو الذى أيقظ فيه هذا المعنى الذى تضخم فى وجدانه وذهنه ومخيلته حتى حوله عقله الخالق إلى « نظرية » فى الثورة والحضارة والمقاومة . أما نجيب محفوظ ، فالأمر يختلف معه اختلافاً كبيراً . فرواية « بين القصرين » التى تصدرت فى بعض أجزائها لعرض أحداث ثورة ١٩١٩ لا سبيل إلى تقييمها بمعزل عن الجزأين المتممين لها « قصر الشوق » و « السكرية » . ذلك أن كاتب الثلاثية قد استهدف أن يحيط روائياً بالفترة الواقعة بين عامى ١٩١٧ و ١٩٤٤ وهى مرحلة « المخاض » فى التاريخ المصرى الحديث حيث اختمرت بذور الثورة التى عبرت عن نفسها لأول مرة بصورة ناجحة من بعض نواحيها عام ١٩١٩ وهى الصورة التى التقط أبعادها فى « بين القصرين » . وليست الثلاثية — مع ذلك — تسجيلا وثائقياً أو مسحاً تاريخياً لتلك المرحلة الخطيرة فى حياة مصر الحديثة . وإنما هى أقرب إلى أن تكون تجسيداً فنياً لإحدى

القضايا الفكرية الهامة التى طرحها النضال الثورى على مثقفينا فى الأربعينات من هذا القرن ، وهى القضية التى تمد جذورها إلى تلك المهاد الأولى لثورة ١٩١٩ حيث عاش « فهمى » رمز البطولة والمقاومة فى « بين القصرين » ، وهى القضية التى تطورت فى الثلاثينات على يدى « كمال » رمز القلق العنيف والحيرة المدمرة فى « قصر الشوق » ، وهى القضية التى آلت إلى نهايتها مع « أحمد » و « عبد المنعم » فى « السكرية » . . هى إذن قضية « الحرية » فى مختلف مراحل تطورها ومستوياتها وأبعادها ومنابرها . وإذا نحن ركزنا الحديث هنا على « بين القصرين » لمعالجتها ثورة ١٩١٩ التى نتصدى لها بالبحث الآن ، فإن هذا التركيز لا يتم بمعزل عن « الصورة الكاملة » لقضية الثورة عند نجيب محفوظ فى ثلاثيته . . وإنما نحن نجرى هذا الفصل — المتعسف أحياناً — حتى نضع أيدينا على معنى المقاومة ورمز البطولة من وجهة نظر مغايرة لوجهة توفيق الحكيم فى « عودة الروح » بالرغم من كل الأواصر والوشائج التى تصل بين العمل الرائد فى « عودة الروح » وثلاثية نجيب محفوظ . فبينما يعمد توفيق الحكيم إلى « تنظير » الثورة وفلسفتها وفق فكرة ميتافيزيقية تربط بين « المعبود » الذى يظهر و « الروح » التى تعود — وهذا هو المحور الفكرى على طول الرواية وهو ينعكس كما لاحظنا على بنائها الفنى — فإن نجيب محفوظ يتخذ لنفسه مساراً آخر على طول الثلاثية . ذلك أنه يعامل « المادة التاريخية » كتجربة فى المعمل بغير « فكرة مسبقة » سوى الخطوط العامة لتفكيره الاجتماعى ، أى « منهجه » ورؤيته للأمور وتصوره الشامل لهذا الوجود ، والمجتمع الذى يعيش فيه . أما التفاصيل النوعية الخاصة التى تواجهه بها المادة الروائية ، فإنه يتعامل معها موضوعياً بفرز عناصرها المستقلة وتصنيفها ، ثم يتناولها بالتحليل « العلمى » المجرد ، إلى أن يعالج تقييمها فنياً بشرط العالم الذى « اكتشف » سر الشريحة التى أمامه ، والفيلسوف الذى « نظم » عناصرها الجوهرية فى بناء نظرى متسق ، والفنان « الخالق » لكينونتها الجديدة ، أى صياغتها الجمالية التى أعادت تكوينها على نسق فريد مختلف عن حرفية الواقع وأرضه الخام . هذا المنهج فى التعبير الفنى « لا يصادر » التجربة الإنسانية بمقولات نظرية مسبقة ، ولكنه « يعمم » الخبرة البشرية » جمالياً فى صيغة جديدة تجمع

بين روح العلم والفلسفة والخلق . وتلك هى الإضافة الحقيقية لنجيب محفوظ التى تجعل من ثلاثيته مرحلة جديدة فى تاريخ الرواية المصرية بالرغم من كونها امتداداً لواقعية الحكيم الرومانسية فى « عودة الروح » .

والمقاومة فى « بين القصرين » هى العنصر الرئيسى الذى التقطه الفنان من بين ركام الأحداث المتفجرة بين عامى ١٩١٧ و ١٩١٩ فالمادة التاريخية فى هذه « التجربة » التى عاشها الشعب المصرى آنذاك هى الحرب العالمية الأولى التى اشتعلت نيرانها قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات ، وهى أيضاً الاستعمار البريطانى الذى بلغت إقامته حتى ذلك الوقت خمساً وثلاثين عاماً . ولعل هذه المفارقة التى تجعل من الإنجليز طرفاً هاماً فى الصراع العالمى الدائر خلال الحرب مع الألمان ، وطرفاً هاماً كذلك فى الصراع المحلى ضد المصريين ، هى التى أثمرت ذلك « المركب الفنى » حيث تبدأ الرواية بأسرة تنتمى فى جملتها إلى الحزب الوطنى والخديو المنفى ، وهى تجد فى هذا الانتماء « خلاصاً » روحياً ووطنياً ، فقد كان الإنجليز على خلاف مع الباب العالى ، وكانت الدعاية الألمانية تمجد الإسلام . وهكذا يحدد الكاتب زمن روايته بالحرب التى تطحن العالم منذ ثلاثة أعوام ، والجنود الذين يسلبون الناس متاعهم جهاراً ويتسلون بصب ألوان الاعتداء والإهانة بغير رادع ، بل يصل الكاتب فى تحديده للزمن الروائى درجة من الدقة تجعل من وفاة السلطان حسين « بالأمس » واعتلاء أحمد فؤاد العرش « اليوم » تاريخاً لبداية الأحداث . أى أن الإطار الزمنى فى « بين القصرين » يبدأ من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية حتى يصل إلى الضابط العاشق الذى وقع فى هوى الابنة الصغرى لأحمد عبد الجواد وكان يرفع عينيه فى حذر إلى النافذة دون أن يرفع رأسه « فلم يكن أحد يرفع رأسه فى مصر وقتذاك » كما يقول نجيب محفوظ . وتلك هى بداية المشهد الاستعمارى فى الرواية ، يقابلها وجهاً لوجه « المشهد الوطنى » حيث يصور الفنان مواقف الشخصيات من خلالهما معاً ، فى صراعها مع بعضها البعض ، ثم فى صراعها الوطنى ضد الاستعمار من ناحية أخرى . ذلك أن الكاتب آثر اختيار شخصياته

بموضوعية صارمة تضفى على تكوينها نوعاً من « التركيب » فهى ليست مجرد أبواق للثورة والوطنية وإنما هى « بشر » من لحم ودم ، وهى تنتمى إلى طبقة اجتماعية لها مصالحها الخاصة ، وهى إحدى فئات هذه الطبقة لها منسوبها الثقافى الخاص ووعيها المحدد وأسلوبها فى الحياة ومستواها المعيشى . . إلى غير ذلك من عوامل « الحركة » التى توجه نشاطها العام ، وضمن عناصره الحيوية نشاطها الوطنى وموقفها السياسى ومنهجها فى التفكير الاجتماعى . وبالرغم من تركيز الفنان — طوال المرحلة التى عالجها فى الثلاثية — على التكوين « الطبقى » للبرجوازية الصغيرة ، فإنه لا يغفل التركيز بنفس الدرجة على « فردية » النماذج البشرية حتى يبرر صراعها بتباين تكويناتها الذاتية ، ثم يوحد موقفها الاجتماعى حين يتهدد الطبقة ككل خطر داهم . . لهذا السبب يزاوج بين اختيار اللحظات العادية فى حياة الإنسان اليومية ، واللحظات الحرجة فى تاريخ الأمة بأسرها ، جنباً إلى جنب ، حتى يفصح عن عوامل الفرقة بين الأفراد ، وعوامل الوحدة فى الطبقة . . وكذلك الأمر بالنسبة للصورة الشاملة لمصر ، فهناك لحظات الصراع بين الطبقات المختلفة ، وهناك لحظات الوحدة القومية . ولا يطبق مؤلف « بين القصرين » هذا المنهج تطبيقاً آلياً جامداً ، فلربما تتوحد مواقف الأفراد فى حياتهم اليومية ، ولربما تختلف مواقف الطبقات فى اللحظات الحرجة من تاريخ الوطن ، أى أن ظاهرة « الاستقطاب » ظاهرة محتملة الوقوع ، كظاهرة « التنوع » بغير حتمية ميكانيكية تحيل الوجود إلى معادلة رياضية. هكذا نستقبل شخصيات بين القصرين : أحمد عبد الجواد وأمينة وياسين وخديجة وفهمى وعائشة وكمال والشيخ متولى عبد الصمد .

أمينة — فى الجزء الأول من الرواية — تصلى إلى الله أن يخرج الإنجليز من أرض مصر « إكراماً لفهمى الذى لا يحبهم » . وكانت هذه الأم الطيبة قد ألمت — عن أبيها الشيخ وابنها الأصغر — بما يقال عن مصطفى كامل ومحمد فريد فأخلصت فى عاطفتها نحوهما إخلاصها للخلافة وأفندينا المبعد حتى رفعت منزلتهم إلى مرتبة الأولياء . وناقشت الأم — فى صلب الرواية — ابنها فهمى

عما يمكن أن يؤول إليه موقف سعد زغلول بعد أن لقى عرابى من الإنجليز ما لاقاه . وهى ترى — قرب النهاية — أن «سعد» رجل سعيد الحظ فقد نصره الله على الإنجليز ، والله لا ينصر إلا المؤمنين . ولكن هذا لا يمنع أن السماء كانت أقرب إلى فهمى من إقناع هذه الأم الطيبة « بأن تعريض نفسه للخطر فى سبيل الوطن واجب » ولم تشفع توسلاتها الباكية فى إثناء فهمى عن القول : « إذا لم نقابل الإرهاب بالغضب الذى يستحقه فلا عاش الوطن بعد اليوم » .
وهناك أيضاً أحمد عبد الجواد الأب المستبد ، ونحن نلتقى به فى منتصف الرواية يوقع على التوكيل الوطنى الذى أنابت به الأمة المصرية أعضاء الوفد المصرى للتفاوض مع الإنجليز بشأن الاستقلال ، فأمسك بالقلم فى سرور تجلى فى تألق عينيه وهو يقول مبتهجاً « المسألة جد فيما يبدو » وعن حركة سعد الأخيرة يقول إنها « خليقة بأن تحله من القلوب فى أعز مكان » وغلبته روح الدعابة فهمس فى أذن صاحبه « كأنى لشدة سرورى بهذا التوكيل الوطنى ثمل يعل الكأس الثامنة بين فخذى زبيدة » . ولكنه — فيما يقول الكاتب — قنع دائماً من وطنيته بالعاطفة السخية والتبرع السخى بالمال « دون الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذى آنس إليه فلا يرضى عنه بديلا » فقد اتسع فؤاده إلى جانب الغرام والشراب والطرب لعاطفة قومية أصيلة نشأت مع صباه فيما تلقته أذناه من أحاديث البطولة التى رواها السلف عن عرابى . ولكنه اكتشف فهمى ذات يوم ، هو ابنه حقاً ، ولكنه لم يدر أن البطولة بذرة كامنة فيه « مصيبة يجب أن نجد لها علاجاً » . طالما ملأته الإضرابات والمعارك أملا وإعجاباً «ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن أحد أبنائه » . إنه يترحم ليل نهار على الشهداء « ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء » . ويسخر الكاتب من تصور أحمد عبد الجواد وخياله السلمى فيلقى به بين براثن الإنجليز أثناء عودته إلى المنزل فى منتصف الليل حين أخذوا يجمعون الرجال لردم حفرة أعدها بعض الثوار كميناً لجنودهم ، وتقتحم الخواطر رأس عبد الجواد الأب المستبد وهو يردد فى صمت « سأذكر هذه الساعة الرهيبة مدى العمر إن كان

فى العمر بقية ، الرصاص . . المشنقة . . دنشواى » ولا تكتمل شخصية عبد الجواد الأب إلا بشخصية أخرى على جانب كبير من الأهمية هى شخصية الشيخ متولى عبد الصمد الذى يسأل الله أن يعيد أفندينا عباس مؤيداً بجيش الخليفة . وأن يمنى الإنجليز بهزيمة منكرة فلا تقوم لهم بعد قائمة ، ولكنه يستبعد خروج الإنجليز من مصر دون قتال ، ويستنكر فى نفس الوقت أن يشترك فهمى فى القتال إذا نشب لأنه لا يدرى ماذا فعلوا بالعزيزية والبدرشين ، وينصح عبد الجواد أن يبعد ابنه عن طريق الإنجليز فالله وحده قادر على إهلاكهم « كما أهلك الذين من قبلهم ممن شقوا عصا طاعته » .

يلى الأب والأم — من زاوية الأهمية الروائية — موقف الإخوة والأخوات إزاء المشهد الاستعمارى والمشهد الوطنى . وكان ياسين — الأخ الأكبر — كبقية أفراد الأسرة يتمنى أن ينتصر الألمان على الإنجليز حتى يتخلصوا من كابوسهم ، وتعود الخلافة إلى سابق عزتها ، ويعود عباس ومحمد فريد إلى الوطن . وقد عطف ياسين على آمال أخيه فهمى فى هدوء يتسم بقلة الاكتراث . على أن خديجة — الأخت الكبرى — كانت تمثل نشازاً واضحاً فى الأسرة بقولها « لماذا تحبون الألمان وهم الذين أرسلوا زبلن ليلقى بقنابله علينا ؟ » وقد تأثر ياسين غاية التأثر حين قرأ أحد المنشورات التى يقوم فهمى بتوزيعها ، وهو الوحيد الذى لم يفاجأ بتحركات فهمى بل قال له « . . كأنك كنت تترصد طول حياتك لمثل هذه الحركة كى تلقى إليها بكل قلبك » وإن لم يخف شعوره بالانزعاج من هذا الشر الذى يحيق بفهمى ، خاصة بعد استقالة الوزارة وتحرش الأحكام العرفية . وراح الأخوان يتحدثان ذات يوم عن الأنباء المثيرة التى تناقلتها الألسنة عن الثورة المستعرة فى جنبات الوادى من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه :

« — هذه هى الثورة حقاً . . فليقتلوا ما شاءت لهم وحشيتهم فلن يزيدنا الموت إلا حياة .

فقال ياسين وهو يهز رأسه عجباً :

– ما كنت أتصور أن فى شعبنا هذه الروح المكافحة .

فقال فهمى وكأنه نسى كيف أشفى على اليأس قبيل شبوب الثورة حتى فاجأته بزلزالها :

– بل إنه ممتلىء بروح الكفاح الخالد التى تشتعل فى جسده من أسوان إلى البحر الأبيض ، استثارها الإنجليز حتى ثارت ، ولن تخمد إلى الأبد .

فقال ياسين وعلى شفتيه ابتسامة :

– حتى النساء خرجن فى مظاهرة . . »

أما كمال الأخ الأصغر فقد ترك خياله يهفو إلى أولئك المضربين – من التلاميذ الكبار – بدهشة واستطلاع أضفى عليهم سمت البطولة وود من أعماقه أن يشاركهم معاركهم الدامية . . أجل لقد صادفت عيناه بعض هذه المعارك ورأى الإنجليز وهم يصوبون مدافعهم الرشاشة إلى صدور الشباب والشيوخ والصبية من أمثاله ، ورأى بقع الدم تتناثر فى الطرقات ، ورأى فهمى فى إحدى المظاهرات . وقد عسكر الإنجليز أمام البيت أياماً طويلة فكان يمثل على السطح – بنوى البلح – فريقين من المصريين والإنجليز ويدير بينهما صراعاً عاتياً ينتهى – بعد معاناة وسقوط الشهداء – بانتصار مصر وخروج الإنجليز ، بالرغم من الحلوى التى كان الجنود يهدونها له فى الذهاب والإياب . وحين توطدت بينه وبينهم العلاقة جرؤ على أن يسأل أحدهم أن يعيدوا سعد زغلول من منفاه ، فأمسك الجندى بأذنه وقال له « سعد باشا نو » .

• ويبدأ المشهد الوطنى فى « بين القصرين » بالنبأ الذى ذاع فى أنحاء البلاد ، وهو أن وفداً مصرياً مكوناً من سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى ، توجيه إلى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال « أعنى إخراج الإنجليز من مصر ، أو الجلاء كما عبر عنه مصطفى كامل ودعا إليه . . » هكذا قال فهمى بلهجة عصبية . واندلعت الثورة حين خرجت المظاهرات تحمل شعارات الجلاء ، واصطدمت بقوات الاحتلال صداماً دموياً ، وأوقفت الإضرابات الحياة العامة فى البلاد توقفاً تاماً . كان

الإنجليز قد بالغوا فى العدوان على الأهالى العزل فأضرموا النار فى بلدتين وتحرشوا بالرجال وهتكوا أعراض النساء ودب الفزع فى قلوب أبناء المنطقة المحيطة بالبلدتين اللتين استحالتا شعلة من النيران . وتحتل شخصية فهمى — الابن الأوسط لأحمد عبد الجواد — مكاناً بارزاً بين المشهد الاستعمارى والمشهد الوطنى . لشد ما أثارت الأحاديث الوطنية أكبر الأحلام فى نفسه « فى دنياها الساحرة تتراءى لعينيه دنيا جديدة ووطن جديد وبيت جديد وأهل جدد » وحين تساءل ياسين عما يستطيع سعد وصحبه أن يفعلوه ، لم يكن يدرى الجواب « ولكنه يشعر بكل ما فى قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده ماثلا فى عالم الواقع . ولكنه يشعر به كامناً فى قلبه ودمه ، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع أو فلتمض الحياة عبثاً من العبث وباطلا من الأباطيل » . وتمثل فهمى فى صمت معاناته المريرة فى الحياة بين جدران بيت يواصل حياته المعهودة كأن شيئاً لم يحدث « كأن مصر لم تنقلب رأساً على عقب » ولو أن الانفجار الرهيب لم يقع لمات غمًّا وكمداً ، وهو لايذكر كيف حدث ذلك بالضبط ؟ كان راكباً ترام الجيزة فى طريقه إلى مدرسة الحقوق فوجد نفسه وسط جماعة من الطلبة تناقش الحدث الجلل ، فقد نفى سعد اللسان المعبر عن آلام هذه الأمة وإرادتها فى الخلاص . ونادى أحدهم بالإضراب فاتقد القلب اليائس بالحماس وتوهج حين هتف مع الهاتفين « لتسقط الحماية » ، « يحيا الاستقلال » ، « عاش سعد » وتجمهر الطلبة فى مظاهرة مدوية ضمت الكليات الأخرى . وتصدى البوليس للمظاهرة واعتقل بعض الطلبة ونجا هو بجهد جهيد . وأقبل اليوم الثانى فاحتشد الأهالى بطلبة المدارس والجامعة « وبعثت مصر بلداً جديداً . . وألقى هو بنفسه بين الجموع فى نشوة فرح وحماس كأنه تائه ضال عثر على أهله بعد فراق طويل » وما لبث الإنجليز أن تصدوا برصاصهم فسقط الشهداء وألهبت دماؤهم نيران الحقد على الاحتلال فأضربت بقية طوائف الشعب ، وتمتم فهمى وهو يزيح الغطاء عن صدره ويجلس فوق الفراش « سيان أن أحيا أو أن أموت ، الإيمان أقوى من الموت ، والموت أشرف من الذل ، فهنيئاً لنا

الأمل الذى هانت إلى جانبه الحياة ، أهلا بصباح جديد من الحرية ، وليقض الله بما هو قاض » . وأقبل الامتحان العسير ، لا عند ما انهالت رصاصات الإنجليز على رؤوس المتظاهرين ، بل عندما وقف أمام الأب المستبد يطاب إليه أن يقسم بالقرآن أن يترك « الجهاد » فكانت المرة الأولى فى حياته ، وحياة أسرة عبد الجواد كلها ، أن يرفض لأبيه طلباً ويأبى الخضوع لرأيه . كانت صدمة عبد الجواد مروعة ، فقد سمع بأذنيه من يشير إلى فهمى قائلا فى المسجد أمام المصلين جميعاً « هذا الشاب من الأصدقاء المجاهدين ، كلانا يعمل فى لجنة واحدة » يومها دخل مع ابنه فى لجاج شديد خر بعده منهاراً لا يقوى على الحياة وقد عاش ليرى ابناً من أبنائه يخرج على إرادته . ويستمع إلى فهمى بقلب ملتاع وهو يردد « إن الجنازات تشيع بالعشرات ولا هتاف فيها إلا للوطن ، حتى أهل الضحايا يهتفون ولا يبكون ، فما حياتى ؟ » .

ثم جرى النبأ العظيم بالإفراج عن سعد ، وأن الإنجليز يجمعون حشودهم المعسكرة تأهباً للرحيل إلى العباسية فاشتعل الحماس ورفعت الأعلام ووزع الشربات ، وعلق أحمد عبد الجواد صورة سعد تحت البسملة وقال باستهانة « مضى عهد الخوف والدماء إلى غير رجعة . . إن المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء » وقال فهمى الذى بدا فى فرح الأطفال إنه لو لم يسلم الإنجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد « ومهما يكن من أمر فسيبقى يوم ٧ أبريل سنة ١٩١٩ رمزاً لانتصار الثورة » واعترف لأمه بكل شىء ، باشتراكه فى لجنة الطلبة وتوزيع المنشورات وتنظيم المظاهرات وتشجيع الإضرابات . وغادر البيت إلى الأزهر حيث اجتمع بزملائه للنظر فى ترتيب المظاهرة السلمية الكبرى التى سمحت بها السلطات ليعرب بها الشعب عن ابتهاجه . غير أن شخصية فهمى كما رسمها نجيب محفوظ ، ليست شخصية مسطحة فهو لم يخل فى جهاده من « تعاسة خفية لم يعلم بها أحد سواه » مصدرها إيمانه بأنه دون الآخرين جرأة وإقداماً « كانت أعمال البطولة تتراءى لعينيه رائعة باهرة تخطف الأبصار ، وطالما أنصت إلى نداء باطنى يهيب به إلى الإقدام والتأسى بالأبطال ، ولكن

كانت تخذله أعصابه فى اللحظة الحاسمة ، فما تنحسر موجة المعركة حتى يجد نفسه فى المؤخرة » وهكذا ينجو مما تعرض له الآلاف كالسجن أو الضرب فضلا عن الموت . ونفض عن قلبه هذا الألم الممض الذى يحزه بين الحين والحين ؛ إذ وجد نفسه فى خضم المظاهرة الكبرى مندوباً عن اللجنة العليا للطلبة ، وتألق جبينه مرة أخرى بأهازيج الثورة وأناشيد النصر وهذه العيون التى تلتمع بنشوة المقاومة البطولية العميقة الجذور فى أغوار النفس المصرية ، النفس التى توزعت الآن تحت العمائم والطرابيش والرءوس العارية من طلبة وعمال وموظفين وشيوخ وقساوسة وقضاة وغيرهم ممن احتشدت بهم ميادين القاهرة وشوارعها قبل أن يعكر صفوها هذا الصوت الذى لا يصدقه عقل ، صوت طلقات نارية ، رصاص الغدر البريطانى الذى صرح بالمظاهرة ثم فرقها بالسلاح ، وكأن الاستعمار لم يحتمل هذا المشهد التاريخى العظيم فأراد أن يقلل من جلاله بهذه الدماء التى تفجرت من الصدور وهذه الجثث التى استشهد أصحابها على غير موعد مع الموت . وليس قدراً أن يموت فهمى مع الذين ماتوا ذلك اليوم ، ليست مفارقة أن يموت فى مظاهرة سلمية . . فقد أراد الكاتب — مع كلمة النهاية — أن يقول شيئاً هاماً ، هو أن المعركة مع الاستعمار لم تنته يومذاك وأن البطولة ليست مقصورة على الذين استشهدوا فى ساحات المقاومة المسلحة ، وإنما هى تمتد إلى الذين يعيشون حياتهم بعد النصر وفى دمائهم تحيا المقاومة حتى إذا غدرت بهم قوى الشر أحرزوا بطولة الاستشهاد فى ساحة السلم كما أحرزها من سبقوهم فى ميدان الحرب . وبموت فهمى تموت التعاسة الخفية التى لم يعلم بها أحد سواه ، تعاسة البطل الرومانسى الذى يعلن بموته ميلاد البطولة الفردية ، بطولة البرجوازى الصغير فى العشرينات من هذا القرن جنباً إلى جنب مع بطولة المجتمع فى مرحلة جديدة من مراحل تطوره .

* * *

تكاد الرواية التى كتبها إحسان عبد القدوس حوالى عام ١٩٥٦ تحت عنوان « فى بيتنا رجل » أن تكون الرواية المصرية الوحيدة التى اكتملت فيها صورة « البطل الوطنى » وما ترمز إليه بطولته من أفكار وأعمال « وطنية » فلقد تخلصت

الرواية من أية أبعاد اجتماعية أو إنسانية، واقتصر مسرح أحداثها على « البعد القومى » وحده فكانت القضية التى تواجه مصر كلها خلال السنوات العشر السابقة على ثورة يوليو عام ١٩٥٢ هى أنه لا بد من ثورة شاملة تطرد الإنجليز من أرض مصر وتنقى هواءها من أنفاس عملائهم . ولم تتبلور فكرة الثورة — بهذا المعنى — فى خطوة واحدة ، بل تبلورت عبر مراحل مختلفة من الصراع بين الشعب والمستعمر عرف الكفاح الوطنى خلالها رموزاً مختلفة للبطولة . وقدم لنا إحسان عبد القدوس ما يمكن تسميته بالبطل الوطنى الكامل ، أى هذا الذى بدأ من نقطة الصفر أقرب إلى « المغامرين » وانتهى به الأمر إلى زمرة« المناضلين». وهو فى جميع الأحوال لم يخرج عن كونه « بطلا فرداً » تطور منهجه من أسلوب « الاغتيال الفردى » إلى أسلوب « الثورة المنظمة » فى التنظيم الحزبى كشكل ، والكفاح المسلح كمضمون .

وإبراهيم حمدى — بطل رواية « فى بيتنا رجل » — كان من الممكن أن تلتقى به مراراً بين أمواج طلبة الجامعة فى الأربعينات من هذا القرن ، نموذج الشباب الذى تستهويه لعبة المسدس الخطرة حين تنجح رصاصاته فى اختراق صدر جندى إنجليزى مخمور أو عميل مصرى مأجور فيفرغها فى هذا الصدر أو ذاك وهو يشعر فى أعماقه بمرجل يغلى وقد نزعت عنه الغطاء فبدأت هذه الأعماق تبرد وصدره يتنفس . وهو قد يستمرئ اللعبة بمفرده وقد ينضم إليه شاب من أمثاله أو اثنان أو ثلاثة ، ولكنه يرفض « التنظيم » أو الانتماء إلى حزب من الأحزاب بأية صورة من الصور . فهو يرى فى جميع الأحزاب صورة واحدة متكررة ، هى فى النهاية تسلم مصر للملك أو الاستعمار أو لحسابهم الشخصى فى بنك السطوة والشهرة والنفوذ . ومصر وحدها هى الخاسرة ، شعبها المسكين ما يزال راقداً تحت رحمة الاحتلال يعانى الويلات فى صبر كظيم ، يفرج عنه أحياناً فى مظاهرة أو إضراب ، ولكنه ما يكاد يشعر بذاته حتى تتلقاه أحذية العملاء فيستكين فى ضعف وتخفت دقات قلبه حتى ليبدو وكأنه مات ، إلى أن تتراكم الأبخرة النارية فى البركان فيعاود انفجاره ، ثم سكونه ،

ثم موته . هكذا فى حلقة مفرغة مضت مصر تدور حول نفسها وكأنها خلت من الرجال فكان لابد من أن يولد رجالها الذين يستهينون بالموت ، ولتكن هذه صفتهم الوحيدة .

وتبدأ « فى بيتنا رجل » منذ تلك اللحظة التى قرر فيها إبراهيم حمدى أن يهرب من حراسه فى مستشفى القصر العينى بعد أن نقل إليه من المعتقل على أثر سجنه على ذمة التحقيق فى مصرع عبد الرحيم باشا شكرى عميل الإنجليز . ولم يكن إبراهيم« يعتقد فى نفسه أنه أجرأ من غيره من الشباب ولا أكثر منهم تطرفاً فى وطنيته » ومع هذا فقد تمكن من اغتيال الباشا الإنجليزى كرمز إلى إرادته فى التخلص من أذناب المستعمر حتى يصبح الخلاص من الاستعمار نفسه عملاسهلا . فقد تعود أن « يغامر » فيما مضى ويقتل جندياً إنجليزياً عائداً إلى معسكره أوخارجاً منه . ولكنه اصطدم ذات مرة بعلامة استفهام كبيرة « ما جدوى هذه العمليات التى يقوم بها ؟ » إنها لن تخرج الإنجليز من مصر ، ولن تجد صداها عند الناس . وهكذا وضع خطة اغتيال عبد الرحيم شكرى ونفذها : فلا بد من القضاء على هذه الفئة الخائنة من زعماء مصر أولا فهم القيد الحقيقى على الحركة الوطنية يحول بينها وبين الانطلاق . وضجت مصر كلها للحادث الضخم « وعرف من خلال هذه الضجة أنه قد أصبح بطلا » هو حقاً لم يأت شيئاً خارقاً فيما يعتقد، ولكن الناس هم الذين يكلفون أنفسهم بخلع البطولة على سلوكه . واهتدى تفكيره — إذا نجح فى الهرب — أن يختفى فى بيت أحد زملائه الطلبة غير المشتغلين بالسياسة ،بيت محيى الشاب الخجول المنصرف إلى تحصيل العلم وحده . وهو نوع من الشباب لا يستطيع أن يكون بطلا « ولكنه لا يرفض أن يساهم فى بطولة ، إذا ما اضطر للمساهمة فيها » . ومحيى قد فوجئ تماماً حين طرق إبراهيم بيته ، ولكنه أحس بالفعل « أنه إنسان ليس جديراً بالبطولة » عندما برر إبراهيم اختياره له بأن أحداً لن يشك فيه . ولقد تماملت أسرة محيى كلها من هذا الطارق الخطر ، ولكن البنت الصغرى — نوال — نطقت بضمير هذه الأسرة حين قالت « ده بطل . . قتل واحد إنجليزى . .

ما قتلش علشان يسرق ، ولا علشان مجرم . . قتل علشان وطنه . . زى العسكرى ما يقتل عدوه فى الحروب » . وكان من الطبيعى أن يتسلل الحب وئيداً إلى قلب إبراهيم الذى لم يسبق له أن عمل حساباً للبنات ، فقد أغرته نوال بطيبتها وبراءتها ووطنيتها أن يتنازل عن موقفه غير المبرر من البنات ، فبادلها هذه العاطفة الغريبة على نفسه ، على مشاعره ، على وجوده كله « بل هو يستطيع أن يتصور نفسه زوجاً لها » وبغير كلمة حب واحدة تفاهم القلبان النابضان بالحياة . و « غامرت » نوال واتخذت لنفسها دوراً فى حياة إبراهيم « البطل » لا فى حياته العادية فحسب ويسرت له وسيلة الهرب فى بدلة ضابط وعربة عن طريق أحد زملائه فى الكفاح . يسرتها له بالرغم من كل الصعاب التى واجهته مع الأسرة خلال الأيام الأربعة التى قضاها بينهم فى قلق عنيف . وكانت أخطر هذه الصعاب أن عبد الحميد — ابن عم محيي — اكتشف وجود « البطل » عندهم ، وكان عبد الحميد مرفوضاً من الأسرة كزوج لسامية ، كبرى الأختين ، فهو لم يحصل على شهادة وتلاحقه السمعة السيئة أينما ذهب . وقد اكتشف عبد الحميد مع وجود إبراهيم حمدى — الهارب من البوليس والذى تحذر الدولة من إيوائه بالسجن ثلاث سنوات وتغرى على تسليمه بمكافأة قدرها خمسة آلاف جنيه — اكتشف عبد الحميد مع هذه الحقيقة أنه يستطيع أن يتزوج من سامية بهذه « الورقة » التى رماها الحظ فى طريقه ، فهو يستطيع أن يبلغ عن إبراهيم ويقوم بتسليمه ويقبض المبلغ وتذهب أسرة عمه فى داهية . ولكن « لا » إنه يفضل سامية على هذا كله . وقد تظاهرت الأسرة كلها بالموافقة على الزواج درءاً للخطر ، ولكنه حين اكتشف الخدعة بخروج إبراهيم من البيت بعد أربعة أيام فقط — وكانوا قد قالوا له إنه سيبقى أسبوعين — جن جنونه وذهب إلى رئيس القلم السياسى ليخبره بكل شىء . ولكنه فى اللحظة الحاسمة تراجع ، ولم يجد مفراً من الكذب حتى ينجو عمه وابن عمه وضميره . ولكن القلم السياسى لم يكن ساذجاً فراقب تحركات عبد الحميد واقتحم بيته فى غيابه ثم اقتحم بيت عمه فى حضوره . وعثر ضابط البوليس على مجموعة من القرائن التى تفيد أن « شيئاً ما » يربط

بين هؤلاء الناس و إبراهيم حمدى ، ولكنه ليس شيئاً حاسماً . وسيق محيي وعبد الحميد إلى سجن الأجانب ، وأجريت معهم كافة عمليات التعذيب التقليدية والمستحدثة ، ولكنهما لم يعترفا ! لقد أحس محيي بأن شيئاً بين أضلعه – لا علاقة له بالوطنية – يمنعه من الاعتراف ، بالرغم من هزاله الذى تدهور بصحته حتى أغمى عليه وظنوه قد مات وأحالوه إلى المستشفى . وعبد الحميد وجدها فرصة العمر ليثأر من كل ما هو سلبي فى حياته فلم يعترف وقاد مختلف مظاهر التمرد فى المعتقل من الإضراب عن الطعام إلى تنظيم الاتصال بالخارج إلى إثارة الاحتكاك بالضباط والجنود . وكان السجن فى حياة كل منهما نقطة تحول خطيرة من موقف المتفرج على الحياة والثورة والوطنية إلى موقف المشارك بحياته فى الثورة والوطنية . وامتدت نقطة التحول إلى خارج الأسوار ومضت تسرع الخطى إلى بيت محيي ، إلى والديه وأختيه ، وأصبح الأب منفعلا « بالسياسة » متمرداً على « الأوضاع » ولم تعد ذكريات ثورة ١٩١٩ التى عاصرها صبياً هى كل ما يشغل باله من الثورات ، بل أصبح الآن له ابن معتقل بتهمة الثورة الجديدة التى تجيش فى صدور المصريين جميعاً . ووصلت نقطة التحول فى امتدادها إلى إبراهيم حمدى نفسه فى الأماكن العديدة التى أخفته عن أنظار البوليس . كان إبراهيم قد بدأ يشعر فى الآونة الأخيرة أن اغتيال عبد الرحيم باشا شكرى أو ضباط البوليس السياسى عمل لا قيمة له ! ولأول مرة يتوهج عقل إبراهيم بنور جديد ، بدأ خافتاً فى البداية ثم أضاء فجأة كل خلايا مخه ، وعرف أن « الأفراد » سواء كانوا إنجليزاً مستعمرين أو مصريين عملاء للاستعمار إنما هم « أدوات » فى « نظام » أكبر منهم . . نظام تتفاوت أنصبة كل منهم فى إقامته والحرص على بقائه والعمل على حمايته ، ولكنه نظام لا أمل فى « إصلاحه » بترميم أجهزته واستبدال حكومة بأخرى ، بل لا بد من « تغييره » من الأساس . وقفزت الفرحة من عينى إبراهيم ، وسرعان ما أطل مكانها نوع من التفكير الهادئ المنظم . . فهذا التغيير لا يحدث إلا بثورة ، والثورة لا تتم إلا بتنظيم ، والتنظيم لا يتكون إلا بالإيمان والناس والسلاح . وتحول تفكير إبراهيم

من البحث عن وسيلة للهرب « خارج » مصر إلى البحث عن وسائل للبقاء « داخل » مصر . هو يعلم أن مصر حبلى بالمنظمات السرية والأحزاب العلنية . وهو يعلم أن المصريين بالرغم من كل ما يبدو على أجفانهم المثقلة بالنعاس فإنهم عطاشى إلى هذه اللحظة التى « ينتهى » فيها كل شىء ، و « تبدأ » منها كل الأشياء . لم تكن هناك صورة محددة للثورة فى ذهنه ، المهم أن تأتى ، والتفاصيل فيما بعد . وانحرف به تفكيره إلى دوره هو فى هذا الخصم الجديد الهائل الذى اقتحم وجوده دون سابق إنذار . وقرر لنفسه ولزملائه قراراً لا رجعة فيه : دعونى أكن الطلقة الأولى فى ثورة مصر . إنهم يصمتون عن مصرع جندى أو اغتيال عميل ، ولكنهم لن يصمتوا عن تدمير معسكر بأكمله ! يجب أن يبدأ « الكفاح المسلح» بالمشروعات الكبيرة المنظمة . حينذاك ستنفجر الثورة فى مصر كلها ، وسيعرف المصريون الطريق الوحيد إلى تحقيق الأمل ، إلى تحقيق سيادتهم على أرضهم ، ويكفينى أن أكون العلامة الدامية إلى هذا الطريق. وأحضر له زملاؤه القنابل والديناميت ، ورافقوه إلى مكان الخطة . وبعد دقائق تم نسف المعسكر البريطانى فى العباسية ، وبعد دقائق أخرى كان إبراهيم حمدى جثة هامدة هوت على الأرض وصاحبها يكاد يقبل التراب وهو يبتسم ، كان يستطيع أن يستخدم مسدسه الكبير فى الدفاع عن نفسه ، ولكن اليد المصرية التى كانت تطارده سبقت يده وأردته شهيداً ترسم دماؤه على الثرى كلمات باقية فى تاريخ ثورتنا . وشعر محيى فى السجن « كأن إبراهيم لم يمت . . ولن يموت . . إنه يعيش دائماً فى صدره » وإذا لم يكن قد اشترك فى السجن فى معركة واحدة من معارك زملائه ، فإن هذا لا يعنى أنه كان بعيداً عن أفكار جديدة تتركز فى كلمة « العنف » ولكن العنف كان فى رأسه « لقد أصبح يحمل فيها آراء جديدة صائبة تصل إلى الهدف مباشرة وتثير أمة بأكملها » . وقامت الثورة التى شاركت فى صنعها الأجيال السابقة على ١٩٥٢ ، وأحس محيى أنه اشترك فى صنع البطل الجديد « أو ربما كان الأصح أنه اشترك فى صنع البطولة .. والبطولة ليست فرداً واحداً يمكن أن يموت » وإنما قوة لا يصنعها فرد « ولكن

تصنعها أمه وتجسدها فى فرد ، فإذا استشهد هذا الفرد أو انحرف ، جسدتها فى فرد آخر . . البطولة لا تموت أبداً ، ولا تنحرف أبداً . . ولم تمت بطولة إبراهيم ولا انحرفت . . ولم تمت بطولة سعد زغلول ، ولا مصطفى كامل ولا عرابى . . لم تمت يوماً واحداً . . كانت بطولة حية دائماً . . حية بحياة الشعب . . تتجسد فى الزعيم تلو الزعيم » .

والرواية على هذا النحو تكاد أن تقدم لنا « البطل الوطنى الكامل » كما سبق أن قلت . . فهو كالعادة ينتمى إلى إحدى فئات الطبقة الوسطى ولا تملأ رأسه سوى قيم هذه الطبقة ومبادئها وأفكارها ، وهى قيم ومبادئ وأفكار مقهورة فى ظل التحالف غير المقدس بين الاستعمار والإقطاع والرأسمالية الكبيرة . . وهى لذلك قد تقترب من بعض الطبقات الأخرى الأكثر دنواً منها فى السلم الاجتماعى حين يأتى ذكر العمال والفلاحين فى سطر أو اثنين فى الرواية وإشارة إلى اللجنة الوطنية للطلبة والعمال وإشارة أخرى إلى المنظمات الثورية السرية.ولكن « البطل » هو التجسيد الموضوعى الأمين لهذه الطبقة الوسطى المصرية فى الأربعينات من هذا القرن ، فقد حمل إبراهيم حمدى صليب طبقته كاملا ، رفع عنها كل خطاياها فكان فرداً كامل الفردية . وتقترن بطولته بظاهرتين هامتين هما الزعامة والاستشهاد ، فهو ليس مجرد بطل بين الأبطال ، وإنما هو بطل الأبطال ، هو الزعيم . وهذا هو بالضبط الدور الذى أعدت الطبقة الوسطى نفسها للقيام به ، ألا تكون مجرد شريك لبقية الطبقات فى الكفاح الوطنى ، بل أن تكون قائدة هذا الكفاح وزعيمته . ولهذا لم ينتم إبراهيم حمدى إلى أية منظمة تحقق أهدافه . كان هدفه غاية فى الوضوح : أن يجلو الإنجليز عن مصر . ومن هنا جاء ذكر العمال والفلاحين كعناصر يمكن الاستعانة بها فى تحقيق هذا الهدف فحسب . أما ما تشتمل عليه هذه الطبقات من قيم اجتماعية ومصالح أخرى بعد الاستقلال فهذه كلها « أشياء » ليست فى الخريطة التى رسمها بنفسه ولنفسه . وإبراهيم حمدى ليس زعيماً فقط ، وإنما هو شهيد أيضاً. لقد مات دون أن يكون بطلا تراجيدياً أقبل موته نتيجة حتمية لبذرة سلبية فى كيانه الذاتى

الخاص ، ومات أيضاً دون أن يكون بطلا ملحمياً يمثل الخير المطلق فى صراعه ضد الشر المطلق وينتهى موته بانتصار الخير . كلا ، لم يمت إبراهيم حمدى بطلا تراجيدياً أو بطلا ملحمياً ، وإنما مات بطلا وطنياً ورمزاً باقياً للثورة . فالثورة لم تنته بموته لأن طبقته لم تنته بنهايته . وهذه السمة هى أول ما تميز البطل الوطنى : إنه فرد كامل الفردية حقاً ، ولكنه فى فرديته المسرفة « يمثل » طبقة كاملة و « يجسد » عمودها الفقرى ، أى أنه يستمد فرديته من عصارة القيم التى تشكل كيان الطبقة الوسطى . وهو « بطل » بقدر ما يمثل هذه الطبقة ؛ وهو استشهاده تعبير حاد عما يصيب هذه الطبقة من نكسات وخسائر ومعاناة هائلة ضد القوى التى تصارعها . والطبقة الوسطى ليست خيراً مطلقاً ، والصراع الذى تتصدى لقيادته يستهدف اغتيال الشر المطلق لأن تكوينها الموضوعى يشتمل على نسبة من هذا الشر جنباً إلى جنب مع نسبة الخير . والمعيار لخيرها وشرها ليس معياراً ذاتياً محضاً ، ولا موضوعياً محضاً . إنه معيار مركب من الذات والموضوع . . فالمجتمع من ناحية وما يناله على يديها من خير أو شر هو هذا المعيار ، وتطورها النوعى المستقل من ناحية أخرى هو أيضاً هذا المعيار . وهذا هو التناقض الذى صوره إحسان عبد القدوس ببراعة فى شخصية إبراهيم حمدى ، فهو ليس تناقضاً ذاتياً يتصل بالنفس البشرية حتى يتحول بموته إلى البطولة التراجيدية ، وإنما هو يحمل بين جنبيه التناقض الجوهرى الأصيل فى الطبقة التى يمثلها فهو لا يمثل خيراً مطلقاً فيموت فى ساحة البطولة الملحمية . إنه بطل « وطنى » يتصارع بين جنبيه الخير والشر المتولدان عن « تمثيله الموضوعى » للطابقة الوسطى ، وليسا هما بالخير أو الشر بالمعنى الذاتى أو الروحى ، إنهما ليسا « قدر » إبراهيم حمدى بل هما قدر الطبقة المتوسطة المصرية ، أن « تثور » وتتزعم « ثورات » الآخرين ، وأن « تستشهد » وتفوز « بالبطولة » على الآخرين .

وقد صاغ إحسان هذه المعانى صياغة تقترب من حافة القصة البوليسية . والرواية تغرى كاتبها حقاً بتتبع مطاردة رجال البوليس للبطل ، كما أن طبيعة المجلة الأسبوعية — روز اليوسف — التى نشر فيها الرواية للمرة الأولى تغرى من الناحية

الصحفية البحتة أن يطيل الكاتب فى المواضع التى تجذب فضول القارئ إلى الأعداد التالية . وقد نجم عن ذلك اتساع الحيز الذى استنفد الأيام الأربعة التى قضاها إبراهيم مختفياً فى بيت محيى ، وضيق المساحة التى « تطور » فيها الجميع بما فيهم إبراهيم نفسه . إن تطور إبراهيم من أسلوب « المغامر » الوطنى إلى مرحلة « البطولة » الوطنية كان يحتاج إلى الحيز الأكبر حتى لا يتورط الكاتب فى « تقرير » هذا التطور دون تصويره موضوعياً . لقد اكتفى بتصوير الجانب البوليسى تصويراً يتسم بالمهارة حتى إن الرواية — من هذه الزاوية وحدها — تعد من أخطر الوثائق الفنية التى سجلت أساليب القهر وأجهزة الأمن فيما قبل الثورة . وبينما كان من الممكن أن يتوقف الكاتب بروايته عند استشهاد إبراهيم والإفراج عن محيى نراه يعقد فصلا دعاه « الفصل بعد الأخير » يؤكد فيه أن الثورة قد قامت وتحقق حلم إبراهيم . وهو « مطب » فنى بالغ السوء كنت أنزه كاتباً بارعاً كإحسان عبد القدوس من أن يتردى فيه ، وهو مطب شبيه بالكلمات التى سطرها قبل الصفحة الأولى من الرواية وأشار فيها إلى أن أحداث الرواية تدور قبل الثورة . إن هذه الإشارة وتلك الخاتمة من الأخطاء الفنية الفادحة التى « تعمد » الكاتب أن يقع فيها فيما يبدو حتى لا يثير حول الرواية غباراً من سوء الفهم . ولكن الرواية — من داخلها — تحمل عن الكاتب هذا العناء ، فالأسماء والشخصيات والمواقف والأحداث ، جميعها تصرخ بأنها « قبل الثورة » وهكذا تسقط أهمية الإشارة التى تصدرت الرواية . والرواية أيضاً — من داخلها — تؤكد أن أبطالا جدداً قد احتلوا خشبة المسرح الوطنى التى سقط فوقها إبراهيم شهيداً ، ومعنى ذلك أن الغليان مستمر والثورة « حتمية » الوقوع . ويكفى الفن أن يقوم بهذا الدور الطليعى لا أن يتحول إلى دور المسجل الوثائقى الذى يختم الرواية بما يشبه نهايات الحواديت ، فبدلا من أن يقول « وعاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات» قال إن الثورة قامت ، وإن بطلها الجديد قد انتصر . وهى خاتمة مفتعلة لا تتصل بأية ضرورة فنية بما قبلها اتصالا فنياً وثيقاً ، وإنما هى تعلن فقط عن شىء آخر غير «الخوف من سوء

الفهم » الذى أملى عليه الإشارة الأولى ، تعلن رغبته فى ربط الحاضر بالماضى على حساب الماضى من ناحية والفن من ناحية أخرى . ويبقى « الحاضر » وحده ثمناً بخساً لما تورطت فيه الرواية وكاتبها . وبالرغم من أن هذه الخطيئة فى حق الفن قللت من قيمة « فى بيتنا رجل » فإنها ستظل الرواية المصرية الوحيدة التى اكتملت فيها صورة البطل الوطنى وما تشتمل عليه خطوط هذه الصورة من رموز .

* * *

تحتل علاقة البطل الوطنى المثقف بالمرأة والحب حيزاً ثانوياً فى رواية إحسان عبد القدوس ، فى حين أنها تغطى المساحة الرئيسية فى « قصة حب » ليوسف إدريس . ذلك أن إحسان وقد اختار لقصته « البطل الوطنى الكامل » محوراً للعمل الفنى تدور من حوله مجموعة هائلة من الجزئيات والعناصر التى تتداخل فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، فإن المرأة حينئذ أو الحب لا يعدو أن يكون مجرد عنصر لا يتكامل إلا بغيره من العناصر الخالقة للعمل الفنى ككل . أما يوسف إدريس فقد التقط هذه الجزئية الخطيرة فى حياة الإنسان عموماً ، وركز عليها الأضواء عندما أصبحت إحدى خصائص الإنسان « البطل » على وجه الخصوص . ونحن إذا استبعدنا « الفصل بعد الأخير » أو المذيلة — لا الخاتمة — المقحمة على قصة إحسان ، نجد أنفسنا أمام « قصة حب » ليوسف إدريس وقد بدأت من حيث انتهى بطل « فى بيتنا رجل » نجد أنفسنا — تاريخياً — غداة الأحداث الخطيرة التى بدأت بهبّة ١٩٤٦ وتبلورت فى الكفاح المسلح عام ١٩٥١ وها نحن أولاء نستقبل اللحظات الحاسمة فى تاريخنا عشية حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ وما كان له من تأثير عميق فى مجريات الأمور بحيث استطاع أن يعجل بثورة يوليو ١٩٥٢ . وإبراهيم حمدى الذى انتهت به أحداث « فى بيتنا رجل » صريعاً يبعث من جديد فى « قصة حب » مختفياً من جديد « فى بيت » أحد الزملاء الذين ابتعدوا عن العمل السياسى حقاً ، كمحيى فى قصة إحسان ، ولكنهم لا يرون بأساً فى حماية صديق عن أعين البوليس ما دامت الشبهات بعيدة عنهم كل البعد كما هو الحال فى شخصية « بدير » فى « قصة حب »

فهو يستقبل صديقه « حمزة » مرحباً ، إلى أن تدخل « فوزية » فى حياته فلا يتحمل أن يراهما وقد أكلت قلبه الغيرة من هذا الصديق المطارد الذى تأتيه « البنات » فى مخبئه بالرغم من أنه إنسان بلا مستقبل . ولا تحدث فى حياة بدير تحولات جذرية كتلك التى حدثت فى حياة محيى بعد دخوله السجن ، ولكن التحولات التى حدثت له اكتسبت أبعاداً إنسانية عامة حتى إذا اقتنع برأى من آراء حمزة السياسية فإنه يقف باقتناعه عند حدود محبته لحمزة ولا يتسع وجدانه لمحبة « السياسة » التى لا يدرى عنها — وهو فى بيته الوثير — إلا أنها تعنى شبح السجن والمطاردة والجوع والتشرد . . فتلك هى أحوال صديقه « المهندس» حمزة الذى فصل من عمله وراح يكوّن لجان الكفاح المسلح ويبنى المعسكرات ويرفع الروح المعنوية للمناضلين ويجمع التبرعات للعمل الوطنى ويصل ليله بنهاره فى عمل لا يكل من أجل « الوطن » وهو لا يجد ما يقتات به أو يحمى جسده النحيل من البرد المتوحش .

ولا تعتمد قصة يوسف إدريس على « الحدث » في نموه وتطوره كما لاحظنا فى قصة إحسان حيث يكاد أن يكون الهرب أو الاختفاء فى حياة الشخصيات جميعاً هو الحدث الدرامى الذى يتطور مع هذه الشخصيات وبها . فى « قصة حب » يعتمد الكاتب على بناء الشخصيات لا على بناء الأحداث ، ذلك أن الاختفاء فى حياة حمزة وفوزية وبدير لا يشكل جوهر البناء الدرامى لأنه لا يسهم فى تطور القصة وشخصياتها ومضمونها الفنى . وشخصية « البطل » هى المحور الذى تدور من حوله بقية « الشخصيات » لا الأحداث ، فالعلاقة التى تربط إحدى الشخصيات بالبطل هى التى تدفع ببناء القصة فى هذا الاتجاه أو ذاك ، هى التى ترسم هذه الزاوية أو تلك ، هى التى تحدد بشكل قاطع مسار ما نسميه بالتفاعل بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى . وشخصية حمزة نلتقى بها فى غمرة النضال الوطنى ضد الاستعمار الإنجليزى مع بداية الخمسينات من هذا القرن . ويستخدم الكاتب بقية الشخصيات « كمحك » يبرز قيمة المعدن الذى تكونت منه هذه الشخصية ، ثم يستخدم الشخصية نفسها كمونولوج داخلى وفلاش باك

فى وقت واحد حتى يحلل كيمياء الأرض وطبيعتها التى استخرج منها هذا المعدن الإنسانى . من خلال شخصية « فوزية » نتعرف على بعض صفات هذا المعدن . قالت له ذات يوم « الناس خلاص استسلموا . . عاملين زى التمساح الميت مهما تنغز فيه ما يحسش » قال لها « لو كنتى فى إسكندرية يوم ٦ مارس وشفتى العيال وهم فاتحين صدورهم وداخلين على المترو ليوزات ماكنتيش تقولى كده » . ليس « الحوار » النظرى وحده هو الذى يؤكد الروح النضالية عند حمزة ، وإنما « الواقع » الذى عاشه حمزة برفقة فوزية يجعل من « المنهج الثورى » صفة جوهرية للمعدن الذى تكونت منه شخصية حمزة . ومن خلال فوزية أيضاً نتعرف على جانب آخر أو صفة أخرى فى معدن حمزة حين « مثّلت » عليه دور المستنكرة أن يكون البطل « عاشقاً » قال لها فى بساطة أذهلتها « إنى واخدة عنا فكرة مثالية قوى . . أنا مش بطل ولا كلام من ده . . فاهمانى إزاى أنا من لحم ودم وعندى نفس المشاكل الجنسية والنفسية اللى عند كل الشباب اللى زيى » . . ومرة ثانية أقول إنه ليس بالحوار وحده تحيا المشكلات العادية فى حياة البطل ، وإنما « الواقع » الذى عاشه حمزة برفقة فوزية يجعل من « الفطرة الإنسانية المألوفة » صفة جوهرية للمعدن الذى تكونت منه شخصية حمزة .

هناك شخصية أخرى مثل شخصية « أبو دومة » التربى الذى أخذ يروى لحمزة كيف استدرج جنديين إنجليزيين فى المقابر وكانت ثلة من الجنود قد أتت « أيام سعد باشا » لتفتش التُرب وقتلهما « ولا حد شاف ولا حد درى » وقد ظن حمزة أن الرجل « يبالغ » فى ادعاء البطولة ، وبالتالى فإنه يبالغ فى قدرته على إيجاد مخبأ له عن أعين البوليس ، ولكنه فوجئ به « يخلق » له مكاناً نادراً فى مقبرة داود باشا ويرفض أن يأخذ شيئاً فى مقابل هذا العمل قائلا فى ذعر حقيقى «هو أنا راجل واطى» . كشفت هذه الشخصية لحمزة أن « فى كل إنسان جزء طيب ونضيف وثورى » . وهكذا بقية الشخصيات ، كانت كل واحدة منها تكشف فى علاقتها بحمزة عن صفاته السلبية والإيجابية على السواء ، أو أن هذه

العلاقات كانت تكون فيما بينها « شخصية حمزة » أو معدنه . أما الأرض التى استخرج من جوفها هذا المعدن ، فقد تكفلت بها مونولوجات البطل الداخلية وذكرياته التى عبرت عن نفسها فى الفلاش باك أحياناً وفى الأحاديث المتبادلة بينه وبين الآخرين فى معظم الأحيان . ما هى هذه الأرض التى خرج من بطنها هذا « المعدن البطولى » بكل ما يشتمل عليه من سلبيات وإيجابيات ؟

لقد ولد حمزة فى مرحلة حية من تاريخ مصر ، وحين رأت عيناه النور كانت المظاهرات من أول المعالم التى تشكل بها « الكون » فى نظره ، وعاش حتى رأى المظاهرات غير مقصورة على الطلبة « إنما فيها طلبة وناس كبار وناس بجلاليب وتجار وكمسارية ترموای وعمال وأولاد من اللى بيلموا سبارس ويمسحوا جزم وصبيان ورش ، الأولاد اللى بيقولوا عنهم الغوغاء » . كانت مصر تمور بالثورة الوطنية ، ولكن البعد الاجتماعى فى الثورة هو البعد الغالب على تكوين حمزة ، وهذا ما يبتعد به خطوة عن نموذج « البطل الوطنى الكامل » فى قصة إحسان ، إن وطنيته قد ولدت ومعها هذا العنصر الاجتماعى الواضح بالرغم من كل الملامح التى قد تجمع بين حمزة وإبراهيم حمدى . . بل أقول إن التطور الأخير فى حياة إبراهيم حمدى ، التطور الذى جعله يفكر فى الجماهير المسحوقة والثورة الشعبية المنظمة ، هذا التطور هو نقطة الانطلاق فى حياة حمزة ، بعد أن كان خاتمة الحياة عند إبراهيم حمدى . ونقطة البداية لا تخلو تماماً من سمات النقطة التى بدأ منها إحسان عبد القدوس ، فحمزة أيضاً ينظر إلى المسدس فى بدايات تطلعاته الوطنية نظرة تمت بصلة قرابة إلى الفوضويين فى فرديتهم وتبتعد خطوات عن الثوريين فى تنظيماتهم ، يقول حمزة « أيام أن كنت فى توجيهى وأولى جامعة كنت عاوز مسدس وبس . . كانت كل حياتى متبلورة فى حصولى على مسدس . . مش مهم أستعمله فى إيه ، المهم كنت عايز مسدس وبس » . وحمزة ليس ابناً لأحد الموظفين كوالد إبراهيم أو محيى ، وإنما هو ابن عسكرى دريسة فى إحدى القرى ناضل هو وزوجته بالجوع والمرض والصبر ليدخل المدرسة ، وعندما شب أخوه ألحقوه وهو بعد صغير

بورش السكة الحديد حتى يصبح ميكانيكياً ، ولكن القطار بتر إحدى ساقيه ذات يوم أسود ، فاكتفى بالعمل خفيراً للمزلقان . كل هذا حتى يفسح لأخيه الأكبر مكاناً فى المدرسة ثم الجامعة ليتخرج مهندساً تزهو به الأم التى ضحت بعمرها من أجله وهى تطرز المناديل بأويه لنساء القريه ، وأخته العانس التى لم تجد لفقرها زوجاً يسترها . واستطاع حمزة أمداً من الزمن أن يزامل بين المدرسة والمظاهرات ، ثم بين الجامعة والوطنية ، إلى أن تخرج مهندساً ولكن بعد فوات الأوان ، فقد حالت أحوال البلد بينه وبين القدرة على الجمع بين الحياة العادية والثورة . وبعد أن كان حلماً يراود الأب والأم والأخ والأخت أن يعود إليهم المهندس أو جواباته على الأقل وبها ما يمسك رمقهم ويعفيهم من الذل والعذاب ، كان حمزة قد رسم لنفسه طريقاً آخر وحلماً آخر يجمع فيه بين الإنجليز وسارقى أقوات الشعب فى سلة واحدة ، يعد لها مع الجماهير الثائرة ناراً كافية لحرقها إلى الأبد « الحكاية يا سيد مش حكاية الإنجليز . . دى حكايتنا احنا . . حياتنا ومستقبلنا » على أن حمزة لم يتخل لحظة واحدة عن دوره الأساسى كأحد أبطال المقاومة الوطنية ، فالكفاح المسلح ضد المحتل هو الطريق الوحيد الذى يجمع الشعب كله من أجل الاستقلال ، وهو الطريق الذى صادف فيه فوزية ، إحدى المدرسات الكثيرات اللائى يشتركن بما يقدرن عليه فى المعركة ، فتاة تمور بالحماس وتتطلع إلى المعرفة وتحب حمزة ، وفى غمرة حماسها تتخيل ، وتعيش خيالها كأنه واقع وتعامل واقعها بهذا الخيال فتبدو لنا من الخارج « كذابة » وهى طموحة لأن تحطم أسوار الواقع لتعيش فى الحلم كأى رومانتيكية أصيلة من نفس العصر الذى عاشت فيه « نوال » التى أحبت إبراهيم حمدى ، وأحبت فيه الثورة والكفاح ، وشاركت من أجله فى بعض ما تقتضيه الثورة ويحتمه الكفاح . هكذا « بالغت » فوزية حين أحضرت لحمزة مبلغاً من المال على أنه من تبرعات زميلاتها ولم يكن سوى « قرض » منهن ، وهكذا لجأت إلى « التمثيل » بأنها لا تفكر فى الحب وأنها قد فوجئت به يحبها حتى يظن أنها بطلة خرافية بينما كانت هى غارقة فى حبه ، وهكذا لجأت إلى « الادعاء » أنها تستطيع إخفاء الحقيبة

المحملة بالديناميت وكادت — فى نفس الوقت — أن تهرب من سائق التاكسى وعادت إليه فى اللحظة الأخيرة وقد « أفاقت » من هول ما وصلت إليه من « ازدواجية » فقررت أن تبوح له بكل شىء، وأن تتزوجه بالرغم من كل شىء . حينئذ يفيض القلب على شفتى حمزة « أنا مش با حبك حب عادى . . أنا حبيت مصر فيكى . . حبيت النيل اللى فى دمك وبياض القطن اللى فى وشك وشمسنا الحلوة اللى عسلت فى عنيكى » .

وليست « الشخصيات » فى « قصة حب » مجرد مرآة للشخصية الرئيسية ، وإنما لها كينونتها الخاصة وذاتيتها المستقلة . بدير — مثلا — الذى استقبل صديقه فى أحرج اللحظات ، هو الذى طرده عندما « نهشت » الغيرة قلبه ، وهو أيضاً الذى ناداه فى الأهرام أن يعود ! وأم محمود — زوجة أبو دومة — امرأة جميلة وتعرف القراءة والكتابة ولكنها تحب زوجها التربى ويرشحها حمزة لعضوية لجنة الكفاح المسلح . وسعد ، المناضل الذى جاء بفوزية إلى حمزة فى المعسكر ، تحول فى ظل الأحكام العرفية إلى ضائع يبحث عن اللذات الطارئة فى العربات الفاخرة ، ولكنه كان أول من وصل قبل الموعد حين اتصلت به فوزية وأخبرته بمكان الاجتماع فى المقابر وأن لجنــة الكفاح استأنفت نشاطها . ورشدى الذى كان شعلة النشاط الوطنى رفض أن يؤوى حمزة ليلة واحدة ، ثم تبين فيما بعد أنه يؤدى خدمات من نوع ما لرجال الأمن . وهكذا يعتمد يوسف إدريس فى بناء قصته على « الشخصيات » التى تتمتع بوجودها الخاص إلى جانب إبرازها لبعض الصفات فى معدن الشخصية الرئيسية .

لقد أجهض ٢٦ يناير ثورة الشعب ، ضد الإنجليز وضد مستغليه ، وكان على الثوار من أمثال حمزة أن يتحاشوا الوقوع بين يدى البوليس حتى يتمكنوا من الإبقاء على الجذوة المتقدة « وعرف الناس من الحارق ومن الضارب ، والناس حين يحددون أعداءهم لا يترددون ، وبدأوا يسخرون ، وانطلقت النكات بادئة برأس الرمح ووزرائه ولم تترك حتى الذيول ، وشدد الأعداء من قبضتهم ليغلقوا الأفواه ، ولكن كانت السخرية قد أضاعت رهبتهم وهونت من شأنهم ،

فقابل الناس الضغط بإحساسهم أن لا بد من التقدم خطوات أخر : وشعر الأعداء بالخطر ، وانهالت ضرباتهم هوجاء ، ومع كل ضربة يزداد تجمع الناس ويتعلمون ، ويلتفون حول المضروبين ، فيخاف الضاربون ، ويزداد البطش فتقترب النهاية » . ويكاد البوليس أن يمسك بحمزة قرب النهاية حين أعطى موعداً للقاء أحد المناضلين ، ولكنه يتمكن بواسطة الأعداد الغفيرة من الناس فى الشارع والأزقة والحوارى والسوق ، الجماهير التى لم تلتفت إلى خدعة النداء البوليسى « امسك حرامى » فتركت البطل يجرى ويجرى حتى أفلت من أيدى الوحوش المتربصة . وهى نهاية تختلف عن نهاية « فى بيتنا رجل » من حيث الشكل ، ذلك أن مصرع إبراهيم حمدى لا يختلف فى جوهره عن نجاح حمزة فى الهرب . والرواية الوطنية فى مصر من هذه الناحية أقرب إلى روح الملحمة وإن لم يكن حمزة أو إبراهيم بطلا ملحمياً ، وإنما قصدت روح النزال بين البطل والقوى الخارجية وروح الغلبة لعنصر الخير على عناصر الشر مهما مات البطل فى قصة إحسان أو نجا كما هو الحال فى « قصة حب » ليوسف إدريس . وإذا كانت القصة الأولى قد أنجزت مهام « البطل الوطنى الكامل » فإن القصة الثانية التقطت تطوره الأخير ، وهو ليس تطوراً مقصوراً على رمز البطولة الذى بدأ يستوعب ملامح جديدة ، وإنما هو أيضاً تطور الثورة الوطنية إلى درجة الالتحام بالثورة الاجتماعية ، أو تطور البطل الوطنى إلى « بطل ثورى » يبتعد بموته خطوات عن مملكة التراجيديا ، ويقترب خطوات من عالم الملحمة .

* * *

إذا كانت علاقة المرأة المصرية بحركة الكفاح الوطنى تحتل حيزاً ضيقاً فى قصة إحسان عبد القدوس ، وإذا كان هذا الحيز قد اتسع ونما وتطور فى قصة يوسف إدريس ، فإن هذه العلاقة هى المشهد الرئيسى فى قصة لطيفة الزيات التى كتبتها عام ١٩٦٠ تحت عنوان « الباب المفتوح » . لقد شاركت نوال فى قصة « فى بيتنا رجل » حبيبها إبراهيم حمدى همومه ، وكان العمل الوطنى واحداً من هذه الهموم ، أى أنها عرفت الوطن من خلال الرجل . وشاركت فوزية فى

« قصة حب » حبيبها حمزة حياته التى لم تنفصل لحظة واحدة عن حياة الشعب المصرى ، أى أنها عرفت الوطن من خلال الرجل والشعب المصرى معاً . أما فى «الباب المفتوح» فقد عرفت ليلى رجالا كثيرين ، ولكنها عرفت الوطن قبلهم جميعاً وبعدهم جميعاً . لم يكن « الرجل » فى أى وجه من وجوهه أو جزئية من جزئياته ، يشكل همزة الوصل بينه وبين قلب ليلى وقلب مصر . بل اتسم اللقاء الحار بين ليلى ونضال الشعب المصرى ضد الاستعمار بالمباشرة والتلقائية ، كما اتسمت البطولة الوطنية فى « الباب المفتوح » بأنها بطولة الشعب فى مجموعه وليست بطولة فرد من الأفراد ، سواء قتل هذا الفرد فى أرض المعركة كعصام ، أو جرح كليلى ، أو نجا كمحمود وحسين . ويبرز معنى البطولة ورمزها فى هذه القصة من خلال البناء الروائى الذى أسسته الكاتبة بمهارة وحذق شديدين أكثر مما يبرز فى « موضوع » المقاومة ذاته كمحور فكرى للعمل الفنى .

والرواية — من زاوية البناء التاريخى — تغطى مساحة زمنية طولها عشر سنوات تبدأ من ٢١ فبراير ١٩٤٦ وتنتهى غداة صد العدوان الثلاثى فى نوفمبر ١٩٥٦ ولكن الكاتبة لا « تسترسل » مع هذا البناء التاريخى يوماً فيوماً لأن الرواية لا تدخل فى باب المطولات النهرية التى تعتمد على التطور التدريجى واللقطات البطيئة. إن مظاهرات فبراير ومارس ١٩٤٦ والكفاح المسلح فى منطقة القناة عام ١٩٥١ ورد العدوان عام ١٩٥٦ ، ليست هذه كلها إلا « علامات » فى طريق الكفاح الوطنى المصرى تسترشد بها مؤلفة « الباب المفتوح » فى تبيان حركة التطور من ناحية ، والجذور الضاربة فى أعماق الأرض المصرية من ناحية أخرى . أى أن الوجه التاريخى للرواية ليس مقصوداً فى ذاته ، وبالتالى فلا مجال للمقارنة أو المطابقة بين « الواقع التاريخى » و « الواقع الروائى » فى قصة لطيفة الزيات ، لأنها لم تستهدف قط أن تؤرخ للحركة الوطنية المصرية ، وإنما أرادت أن تسجل فنياً إيقاع هذه الحركة على تطور المرأة المصرية .

والرواية — من زاوية البناء الاجتماعى — تواكب مجموعة هائلة من أحلام وتطورات ومركبات الطبقة المتوسطة المصرية فى مختلف درجات نموها وشرائحها

ومراحل عمرها ، ولكن الرواية تركز بوجه خاص على فئة المثقفين من أبناء وبنات هذه الطبقة ، وتختار أزمة الأزمات فى حياتهم الفكرية والاجتماعية خلال الأربعينات من هذا القرن ، وهى أزمة الوجود المعنوى أو أزمة القيم أو أزمة الضمير . أى أن الكاتبة لم تقصد قط إلى أن تصور الطبقة المتوسطة المصرية فى ذاتها بشكل عام أو أن تصور البرجوازية الصغيرة بشكل خاص، وإنما هى استهدفت أن تصوغ فنياً أزمة الضمير الفكرى عند مثقفى الثورة الوطنية الديمقراطية الذين اكتووا بنيران العلم والمعرفة « فى الكتب » والتخلف المروع « فى الواقع » والتهبت صدورهم بضرورة إنجاز مهام الثورة الوطنية جنباً إلى جنب مع المرارة التى تسد حلوقهم كلما تذكروا « أهوال الوضع الاجتماعى » الضاغط على قلوبهم فيكسب « الاستقلال » فى عقولهم معنى مختلفاً كل الاختلاف عن معناه التقليدى .

والرواية فى بنائها الفكرى والفنى تفسر لنا هذا التوازى المحكم بين مختلف الخيوط الصانعة لهذا النسيج الذى ندعوه ببطولة الشعب المصرى فى مقاومة الغزاة من خلال ثلاث أو أربع شخصيات طفت على سطح الأحداث ، ومن خلال مئات الألوف الراسخة فى القاع تصنع البطولة بأيديها وتخلع عليها هذا الاسم أو ذاك حتى تحتفظ به ذاكرتنا « رمزاً » فحسب إلى ملايين الأسماء التى تضيق عنها الصفحات فيلجأ المؤرخون والكتاب إلى تسميتها بالجماهير أو الشعوب . وإذا كانت قصة « فى بيتنا رجل » من النوع الأدبى الذى يصنف باسم الروايات الوطنية حيث تدور الأحداث حول محور واحد هو « البطل الوطنى الكامل » ، وإذا كانت « قصة حب » قد زاوجت بين العمل الوطنى والحياة العاطفية للبطل ، كما زاوجت بين البعد الاجتماعى والبعد الوطنى بحيث يصعب تصنيفها تحت عنوان الرواية الوطنية بالرغم من انعقاد بطولتها لأحد أبطال المقاومة الشعبية ، فإن لطيفة الزيات فى « الباب المفتوح » تقوم بعملية تطريز باهرة حقاً لمختلف الخيوط النفسية والاجتماعية والفكرية والتاريخية بحيث يصبح « الوجه الوطنى » للرواية مجرد عنصر من عناصرها لا يتكامل معناه ولا تتبلور دلالته

إلا برفقة بقية العناصر المزاملة والملازمة له على طول النسيج الفنى للرواية . فليس المحور الوطنى هو الخيط الوحيد السائد على هذا النسيج ، بل هو يتشابك ويتداخل مع محاور عديدة تتصل بأوضاع طبقة هى الشريحة البرجوازية الصغيرة وتتصل بأوضاع فئة محددة من هذه الشريحة هى طائفة المثقفين ، وتتصل بأوضاع أزمة من أزمات المثقفين تواجههم فور انبثاق التناقض بين القيم الجديدة التى يحملونها فى عقولهم والعلاقات الاجتماعية الراسخة فى سلوكهم والراسبة فى قلوبهم ، تلتقى هذه الخيوط جميعها فى « الباب المفتوح » متجاورة حيناً ومتصارعة حيناً آخر ومتفاعلة دوماً . وكذلك كان من شأن هذا التطريز الدقيق الباهر أن اختفت البطولة الفردية فى العمل الوطنى ، ولا شك أن « ليلى » هى بطلة الرواية « ككل » ولكنها ليست على الإطلاق بطلة الجانب الوطنى منها . . وهى خطوة تالية لقصة يوسف إدريس من حيث إن حمزة كان بطلا فرداً بالرغم من انتمائه للجماهير العريضة ، فالمعارك الثلاث الرئيسية التى تدمدم بها قصة لطيفة الزيات من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٦ مروراً بعام ١٩٥١ لم تبرز بطلا روائيًّا فرداً وإنما أوحت على الدوام « ببطولة الجماعة » البشرية غير المنتقاة من طبقة أو فئة أو طائفة بعينها . . الجماعة التى تكاد تمثل « مصر » فى إطارها القومى الشامل . على أن هذا البعد القومى فى الرواية لا يطمس البعد الاجتماعى الذى يبدو فى سلسلة لا متناهية من الأفعال وردود الأفعال ، سواء فى مستوى البرجوازية الصغيرة التى تحتل الشاشة الرئيسية للعمل الفنى ، أو فى مستوى بقية الطبقات التى تحتل المراكز الثانوية .

ومعنى هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين حياة ليلى فى البيت والمدرسة وحين خرجت فى مظاهرات ١٩٤٦ « وهى طفلة تائهة فى الطريق بين ناس غرباء ينظرون إليها ولكنهم لا يرون دموعها وهى مدام كورى وبطل يحطم قضبان السجن لينقذ شعبه من الاستعمار وهى كل هذا وأكثر من هذا ، أو هى على الأقل معهم » . لقد حاولت ليلى أن تتراجع من المظاهرة تحت ضغط ابنة خالتها « جميلة » وأن تشق لنفسها طريقاً يفصلها عن الكتلة الآدمية المتدفقة

« ولكن الكتلة جرفتها فى طريقها وفصلتها تدريجيًا عن جميلة ووجدت ليلى نفسها فى الشارع » ثم لمحت ليلى أباها وقد حملتها أكتاف الطالبات وهى تهتف ، وتخيلت للحظة ما سوف يحدث عند عودتها إلى البيت ، ولكنها سرعان ما اندمجت فى المشهد المثير « ولم تعد تراه . لم تعد ترى إلا هذه الآلاف وقد انصهرت فى كل . . كل إلى الأمام يدفعها ، كل يحيطها ويحميها ، وانطلقت من جديد تهتف بصوت غير صوتها ، صوت وحد كيانها وكيان الكل » .

ولقد دخلت ليلى عدة تجارب بعد أن وقفت منها الأسرة موقفاً عنيفاً لاشتراكها فى مظاهرات ١٩٤٦ كما وقفت من أخيها محمود نفس الموقف حين جُرح فى إحدى هذه المظاهرات برصاصة إنجليزية . وكان موقف الأسرة من المشاركة فى العمل الوطنى ، موقفاً عاماً وشاملا من المشاركة فى « الحياة » كلها . وهكذا تقف الأصول والقواعد المقررة حائلا بين ليلى وبين أن تحيا حياتها بلا تمزق بين إرادتها وإرادة الآخرين . وحين قرر محمود أن يذهب إلى خط النار فى خضم المد الوطنى عام ١٩٥١ أنذرته الأسرة بأنه لن يعود ابناً لها إذا عاد من الحرب . ولكن محمود لم يأبه لإنذار الأسرة وذهب « وفى قلب كل إنسان تطوف رغبة فى أن يكون هناك . . وجهاً لوجه أمام العدو فى معركة حياة أو موت » . أما عصام — ابن خالتها الذى تبادله الحب — فقد تراجع فى اللحظة الأخيرة أمام « حركات » أمه وتمثيلها البارع . وكان نكوص عصام عن السفر إلى منطقة القناة بداية « الهزيمة » فى حياة ليلى حيث انتهت تجربة الحب يوم همست جميلة فى أذن ليلى بما يجرى بين عصام والخادمة فى الظلام كل ليلة . ولكن الكاتبة لا تدمغ إنساناً ما بالشر المطلق أو الخير المطلق ، فكما أنها تختار شخصياتها المحيطة بالبطلة اختياراً « إنسانيًّا » عميقاً ، فهذه شخصية قوية وتلك شخصية ضعيفة ، فإنها أيضاً تبرز فى الشخصية القوية بعضاً من نقاط ضعفها ، كما تبرز فى الشخصية الضعيفة بعض ما تنطوى عليه من مواطن القوة . وهكذا نجد عصام فى حرب ١٩٥٦ على خط النار الأول فى بورسعيد حيث يلقى مصيره شهيداً . هذا التباين فى اختيار الشخصيات وتكوينها هو « المنهج » الفنى

الذى آثرته لطيفة الزيات لتكسب شخصياتها حيوية دافقة فتشعر بإنسانيتها من لحم ودم ، وهو المنهج الذى جعل من بطولة ليلى نموذجاً للقلق والحيرة والعذاب ، فالحياة من حولها ليست بيضاء تماماً أو سوداء تماماً حتى تحسم اختيارها بين الأبيض والأسود ، وإنما تتعدد الألوان بين هذين اللونين تعدداً مذهلا يوقعها فى الاضطراب ويكاد يوقع بها بين براثن الخلل . بل إن شخصية ليلى فى الواقع الروائى ليست شخصية متجانسة إلا فى أضيق الدوائر ، وإنما هى مزيج معقد من مركبات كثيرة أسهمت فى صنع كافة مراحل تطورها . فهى قد رفضت عصام حقاً ، ولكنها تتجاهل « حسين » تجاهلا مفتعلا إذ هى معجبة بانضوائه فى صفوف الفدائيين واشتراكه فى القتال الفعلى وتفاؤله الصريح بالرغم من حريق القاهرة ومهادنة الحكومة للإنجليز وتناقص عدد المقاتلين ، وهى معجبة بقدرته على الوقوف إلى جانب محمود فى أرض المعركة حين نال منه التشاؤم وراح يردد كلمات أبيه « إن الحكومة غير جادة فى موقفها . . وعناصر الخيانة متوفرة . . وماذا تستطيع الشجاعة والبطولة أن تفعل » ولم تكن هذه الكلمات هى الخط الأصيل فى تفكير محمود فهو الذى كتب إلى ليلى من الميدان يقول إن الخوف هو الذى يجعل للكفاح لذة « فالإنسان يتقدم وهو خائف ولكن قوة أكبر منه ، أكبر من خوفه تدفع إلى الأمام » هى — ليلى — معجبة بحسين لأنه جعل شعاره فى المحنة « دى مش ممكن تكون النهاية » حتى وألسنة اللهب تأكل جمال القاهرة فى ٢٦ يناير المشئوم . ويبدو أن هذا الإعجاب بحسين قد تطور فى أعماقها إلى حب لم يطف على السطح وإنما تمكنت من كبته بمهارة كرد فعل لتجربتها مع عصام وكتجربة جديدة مع الحياة بالخضوع للأهل والمعارف والأصدقاء والارتباط أمامهم جميعاً بالدكتور رمزى أستاذها فى الجامعة الذى لا يحبها ولا تحبه وإنما جرياً وراء الأصول والقواعد المقررة شاءت أن تدفن نفسها حية بين أحضان العرف العام . كان قبولها الارتباط برمزى نوعاً من الانتحار ، وكانت فترة الخطوبة نوعاً من الموت البطىء ، ولكنها قبلت الانتحار والموت ورفضت الحياة مع حسين الذى سافر

فى بعثة إلى الخارج وخياله يقترن بليلى و « الأبطال الذين وقفوا للأعداء شامخين . . والفرحة الغامرة التى تألقت فى عينى الصبى حين رفع رأسه لآخر مرة ليشاهد النار وهى تتأجج فى معسكر من معسكرات الإنجليز . . والأسطى مدبولى يزحف وهو جريح ويحرق مخزن البترول بقنبلة يدوية ويحترق معه وهتافه بسقوط الاستعمار يدوى فى سكون الليل يهز الأعماق ويهز الأرض ويفجر منابع الثورة » . وما لبث حسين أن عاد من أوربا عشية العدوان على بورسعيد، وبينما كان الدكتور رمزى يقول : « المثقفون فئة مختارة ، فئة ما تحاربش ، كل بلد ينقسم إلى قسمين ، قسم يفكر وقسم يحارب . والدفاع عن البلد يجب أن يقتصر على غير المثقفين » كان حسين ومحمود وعصام وسناء وليلى ، جميعهم فى أتون المعركة ، وتذكر ليلى كلمات حسين إليها فى أحد خطاباتها ، كلمات تذكرنا بما قاله حمزة يوماً لفوزية فى قصة يوسف إدريس ، كلمات نابعة من القلب ومنبثقة من أعمق خلجات كيانه « ومنشأ الصعوبة أن حبى لوطنى كان قد اختلط بحبى لك ، حتى أصبحت أنت رمزاً لكل ما أحبه فى الوطن » . وعندما دوت قنابل العدو ورشاشاته من حولها أحست بشىء ينتفض فى داخلها كالعملاق « شىء جديد مثير لا يتخلى عنها أبداً ، شىء أقوى من النار التى تحترق فى صدرها ومن الثلج الذى يرتجف فى أطرافها ، أقوى من الاسترخاء ، من التراب ، من الموت » ولعلها قارنت فى ومضة ذهن بارقة — وهى تخوض فى الدم وتصطدم بالأشلاء والجثث ووجوه الجرحى — لعلها قارنت بين هذا « المصير » الذى آلت إليه حياتها والمصير الذى كان « محتملا » أن تؤول إليه مع رمزى ، وهو المصير الذى عايشت طرفاً منه فى حياة ابنة خالتها جميلة التى تزوجت بالأصول والقواعد المقررة فكانت النتيجة هذه « الحياة الأخرى » التى تحياها بين أحضان هذا الرجل أو ذاك ممن يحومون حولها كالذباب . وهو أيضاً المصير الذى انتهت إليه حياة صديقتها « صفاء » ابنة دولة هانم التى فضلت الانتحار على أن تعيش حياتها لحساب الآخرين . نماذج عديدة لا حد لتباينها وتفردها ، تعرضها الكاتبة فى تسلسل وتشابك وتداخل مع بعضها البعض ، حتى يبدو مصير

ليلى فى النهاية التى حددته لها أرض المعركة الدامية فى بورسعيد وهى تلقى بخاتم خطوبتها — الشيء الوحيد الذى يربطها برمزى وأهلها وكل ما يمثلونه من قيم — ثم تلقى بنفسها بين ذراعى حسين بكل ما يمثله من قيم . هل ترتبط هذه « النهاية » أو هذا « المصير » بما سبق من مقدمات ؟ أم أنه « حالة مفاجئة » قلبت موازين الرواية ؟ لو أدركنا أن لطيفة الزيات تعتمد اعتماداً — يكاد أن يكون مطلقاً — على صياغة المد والجزر وتجاور السلب والإيجاب ، لقلنا إن هذا المصير الذى انتهت إليه ليلى — ومصر معها — لم يكن قط حالة عرضية مفاجئة . وإنما جذوره غائرة فى الأعماق ، قد تتعثر شعيراتها أو تجف العصارة فى بعض بذورها أو تميل للرياح بعض أغصانها أو تذبل بعض أوراقها ، ولكنها أخيراً تثمر ، وتثمر ثماراً تنتمى إلى هذه البذور التى تجذرت فى الأعماق وارتوت بعصارة الأجيال وسمدت بدمائهم ثم أورقت وازدهرت . إن ليلى التى خرجت فى مظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦ — وتلك هى البذرة الأولى فى حياتها — هى نفسها ليلى التى كتبت فى طلب الوظيفة أن تكون بورسعيد محل عملها وهى التى اشتركت فى القتال وجرحت . وما جاء قرارها بقبول حسين ورمى خاتم رمزى إلا تتويجاً لهذه المسيرة البطولية فى تاريخها ، وتاريخ الشعب الذى تنتمى إليه . لقد أدرك محمود حين رفضت مغادرة بورسعيد « أن نفس الشيء الذى حدث له أثناء معركة الفدائيين فى القناة قد حدث لها . لقد خرجت من دائرة العائلة ، من دائرة الأنا إلى دائرة الكل . وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن » وربما كانت ليلى نفسها قد أدركت هذا المعنى وهى تنحنى تسند إلى صدرها امرأة شابة فقدت ساقيها ثم مالت عليها تغطيها بملاءة بيضاء والتقت عيونهما ، أو وهى ترى الدماء تنزف من عصام وقد طوى يده اليمنى على قنبلة ووجهه الشاحب يتألق بشفافية أثيرية وعيناه تلمعان ببريق وهاج « وكأنه يرى رؤيا رائعة الجمال » .

إن قصة « الباب المفتوح » لا تؤرخ — كما قالت — للحركة الوطنية المصرية . ولكنها تسجل فنياً إيقاع هذه الحركة على تطور المرأة فى بلادنا . . ولولا ما أصرت عليه الكاتبة من تقسيم للرواية إلى ما يشبه الأجزاء التاريخية

فتبدأ الجزء الأول بأمسية ٢١ فبراير ١٩٤٦ وتبدأ الجزء الثانى بثورة يوليو ١٩٥٢ وتبدأ الجزء الثالث بيوم ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ . . لولا هذا التقسيم التاريخى المتعسف للرواية ، لجاء هذا الإيقاع أكثر دلالة على ما يرمز إليه تطور ليلى من نمو حركة المقاومة المصرية . جاء هذا التقسيم شبيهاً بالحواجز لا بالفواصل الموسيقية ، لا يتسق مع المنهج العـــام للرواية الذى يعتمد على التداخل والتشابك والتطريز الماهر الدقيق الذى اتسمت به الفصول الأولى . فالتمييز بين المراحل الروائية يختلف عن التمييز بين المراحل التاريخية ، والخلط بين الاثنين يثمر لوناً من التقريرية المباشرة ، لوناً غريباً على النسيج الروائى . ولقد أرادت لطيفة الزيات من هذا التقسيم — فيما يبدو — أن تضع علامات فارقة فى الطريق الطويل الذى مضت فيه بطلتها ، وهى تغطى حيزاً زمنياً بلغ عشر سنوات من عمر المقاومة المصرية . على أنه كان فى إمكانها أن تضمر هذه العلامات فى البناء الفنى للرواية بدلا من عرضها كواجهة ضوئية صارخة . ولكن « الباب المفتوح » ستظل علامة باقية فى تطور الرواية المصرية التى استخدمت أحدث منجزات التكنيك فى الغرب جنباً إلى جنب مع التجربة المحلية الأصيلة ، تجربة جيل حرث الأرض فى الأربعينات وألقى مراسيه فى الخمسينات ، جيل البطولة التى بدأت حلماً يراود مخيلة المثقفين على صفحات الكتب ، وانتهت واقعاً مريراً يصدم القلب والعقل فوق أرض مخضبة بالدم . وليست ليلى ومحمود وحسين وعصام وسناء إلا رموزاً جسدتها بورسعيد فى محنتها الكبرى .

وإذا كان بطل إحسان عبد القدوس قد انتهى روائياً بمصرعه ، وإذا كان بطل يوسف إدريس قد نجا من الموت ، فإن « أبطال » لطيفة الزيات تتنازعهم الحياة والموت تمشياً مع المنهج العام فى الرواية ، المنهج الذى بدأ بالعمل الوطنى كواحد من العناصر العديدة فى الحياة ، وهى عناصر شديدة التباين والتشابك والتعقيد ، وهو المنهج الذى صاغ الشخصيات الروائية فى إطارها الإنســـانى الموزع بين القوة والضعف لا بين فرد وآخر بل فى الفرد الواحد ، وهو المنهج الذى بنى الأحـــداث وطورها فى مد وجزر وسلب وإيجاب ، وهو المنهج الذى وظف مختلف أدوات التعبير الفنى من سرد وحوار

ومونولوج داخلى وفلاش باك وأحلام وذكريات ورسائل وهذيان وأحلام يقظة ، وظفها فى البناء العام للرواية ، وهو البناء الذى دعوته بالتطريز الماهر الدقيق وقد انعكس فيما أسميته بالتداخل والتشابك والتباين . أقول إن هذا المنهج لم يعقد البطولة لفرد من الأفراد ، ولهذا السبب فقد أفلت منا نهائياً التصنيف التقليدى لهذه البطولة ، فهى ليست بطولة تراجيدية بالرغم من النهاية الفاجعة لعديد من الشخصيات ، وبالرغم من الهزات الداخلية العنيفة لقلوب وعقول الكثيرين منهم . وهى أيضاً ليست بطولة ملحمية يتميز فيها الشر المطلق من الخير المطلق ، وتنتهى بغلبة الخير على الشر . كلا ، إن المنهج الذى تمرست عليه لطيفة الزيات فى بناء هذه الرواية لا يقترب فى الكثير أو القليل من عالم التراجيديا أو روح الملحمة ، بل نحن لا نستطيع أن ندرجها فى باب البطولات الوطنية التقليدية حيث يحتل العمل الوطنى الشاشة الرئيسية للرواية . وإنما استطاعت مؤلفة « الباب المفتوح » أن تجعل من البطولة فى روايتها — بالرغم من إنسانية أبطالها وحيويتهم الدافقة كبشر من لحم ودم — « رمزاً » عميق الدلالة و « رؤيا » شاملة ومتعددة الأبعاد ، هى أن المقاومة — فى ذاتها — من العناصر المكونة للبناء الإنسانى بطبيعته وليست شيئاً طارئاً ، وما المعارك الوطنية إلا بمثابة « المثيرات » التى تبعث مشاعر المقاومة من مرقدها والعمل الوطنى هو المنبه الشديد الوطأة الذى يوقظ حس المقاومة من مكمنه . . ولكن غياب المعارك — واندماج الإنسان فى حياته العادية « التى تحتل الجزء الأكبر من صفحات الرواية » — لا يعنى غياب المقاومة أو فقدانها لأنها عنصر حى فى تكوين الشخصية (قد ينام فى شخصية عصام ، ولكنه سرعان ما يستيقظ مهما طال الأمد ، وقد يتخدر فوق أرض المعركة نفسها كما حدث لمحمود ، ولكنه سرعان ما يفيق) ولأنه عنصر فحسب ، وليس كل العناصر فقد بنت الكاتبة روايتها فنياً على هذا الأساس الراسخ ولم تنسق مهرولة وراء مغريات المشاهد الوطنية التى صورتها فى أحجامها الطبيعية أى فى نسبتها إلى الكيان العام . ولأنه عنصر إنسانى حقيقى فإنه موجود فى كل شخصية مهما تفاوت حجمه من فرد إلى آخر ، ومن مرحلة إلى

أخرى ، موجود بمعدل تطور متناسق مع البناء العام . هذا هو الجوهر الكامن فى « الباب المفتوح » أو الرمز الذى تلبسته معظم الشخصيات والأحداث والمواقف ، و « رؤيا البطولة » التى أبدعتها لطيفة الزيات فى نفاذ وعمق ، بطولة الإنسان فى قوته وضعفه ، فى حياته اليومية وفى ميدان القتال ، لقد أصبح ميدان القتال فى « الباب المفتوح » ضمن جزئيات الحياة اليومية ، ولذلك صح لنا أن ندعو رؤيا البطولة هذه برؤيا المقاومة ، مقاومة الذات والمجتمع والقهر الأجنبى . وكأن المقاومة فى هذه الرواية الهامة أشبه بمصل واق يمنح الإنسان مناعة تلقائية ضد الخور والضعف ، هو مصل البطولة — فالكل أبطال فى الرواية — فى مواجهة الهزائم . وهكذا قالت المؤلفة لكل مصرى : أنت فى الأساس بطل ، وبذرة النضال والمقاومة فى أعماقك ، والأحداث وحدها قادرة على استنبات هذه البذرة فتورق وتزهر وتثمر آيات من العجائب . ليس البطل هو « الزعيم » فحسب ، ولا هو « القائد » ولا هو من « يحترف » العمل الوطنى ، ولا هو من يأتى بالخوارق ، وإنما هو كل رجل . . وكل امرأة .

* * *

نستطيع أن نلاحظ على تطور رمز البطولة فى قصص المقاومة المصرية ، أن هذا الرمز قد بدأ من بطولة « الجماعة » فى شكلها البدائى الذى تمثل فى قصة « عذراء دنشواى » وانتهى إلى بطولة « الجماعة » أيضاً ، ولكن فى شكلها الحديث . . والبدائية التى كانت عليها البطولة الروائية عام ١٩٠٦ تعنى البساطة والتلقائية والبعثرة التى كانت عليها مقاومة الشعب المصرى فى بداية هذا القرن . والحداثة التى آلت إليها البطولة الروائية عام ١٩٥٦ تعنى المزيد من التعقد والتركيب والتلاحم والتنظيم ، وهى العوامل التى شكلت الخط العام للمقاومة المصرية إبان الخمسينات . وخلال الخمسين عاماً من النضال المتواصل الذى عبرت عنه الرواية المصرية تطـــور رمز البطولة فيها من الشكل الجماعى البـــدائى إلى التمايز المرتبط بالنمو الواهن للبرجوازية الناشئة كما صورتها « عودة الروح » و « بين القصرين » فى ثورة ١٩١٩ إلى « البطل الوطنى الكامل » أو البطل الفرد النموذج « فى بيتنا رجل » هكذا فى خط بيانى صاعد ما يلبث أن يعود المنحنى

– ولكن فى مستوى تركيبي جديد – فنلتقى بالبطل الاجتماعى المرتبط تنظيمياً وسياسياً فى « قصة حب » و « الباب المفتوح » . ويكاد أن يكون هذا التطور خطاً متوازياً مع التطور الاجتماعى والسياسى لحركة النضال المصرى الحديث .

والملاحظ أن الرواية المصرية قد أرخت لثورة ١٩١٩ وانتفاضات الثلاثينات والأربعينات والخمسينات ، ولم تؤرخ بصورة رئيسية لثورة يوليو ، أى أنها عكست روح الانكسار ولحظات الهزيمة أكثر من عكسها لروح الانتصار ولحظات الفرح . . وتقربها هذه النغمة المأساوية من عالم التراجيديا ولكنها لا تملك أسباب الدخول من أبواب هذا العالم الدرامى . وتكاد تقترب من عالم الملاحم الشعبية فى اعتمادها على تجسيم الصراع بين القوى الخارجية من ناحية ، والبطل من ناحية ثانية ، مهما اختلفت مصاير البطل من رواية إلى أخرى . ولكن الملاحظة الدقيقة تقول إن ما نستشعره من روح المأساة التى ترفرف على بطولات المقاومة المصرية تمت بصلة قرابة إلى النشأة الرومانتيكية للرواية المصرية وتطورها أكثر من صلتها بالحس التراجيدى . كما تؤكد هذه الملاحظة أن الوجه الملحمى الذى نصادفه أحياناً ما هو إلا قناع يخفى وراءه وجهاً حقيقياً قريباً من اليوتوبيا المحلقة فى أجواز الأحلام على أجنحة الخيال .

ولعلنا نلاحظ أيضاً أن الرواية المصرية لم تأخذ فى الأغلب موقف النبوءة ، ولا موقف المواكبة ، وإنما مالت إلى موقف المؤرخ ، على أن الشخصية التاريخية ليست هى الشخصية الرئيسية بها ، وإن كان الحدث التاريخى هو الحدث الرئيسى . وانعكس البعد الاجتماعى فى مختلف مراحل تطور الرواية المصرية ، لأن المسألة الوطنية فى التاريخ المصرى كانت فى جوهرها صراعاً اجتماعياً فى بلد متخلف وشبه إقطاعى . وقد أسهمت الزاويتان التاريخية والاجتماعية فى بناء « بطل المقاومة » على نحو بعيد عن الشخصية الخارقة للمألوف ، تلك التى تأتى بالعجائب ، واقتربت من الشخصية التى ترتبط بعمل إيجابى فى الثورة إلى الشخصية التى تحمل عبء أكبر التضحيات ، حتى ولو تثمر . ولهذه الأسباب مجتمعة ، ظلت الرواية المصرية فى خطها الرئيسى – بالرغم من كل ما يعترضه من منعطفات ومتعرجات – سلاحاً ثورياً فى معركة المصير .

الفصل الرابع

بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية

إذا كانت مأساة هذا العصر هى التفرقة العنصرية ، فإن كارثة فلسطين وقيام إسرائيل ، من أبشع معالم هذه المأساة . فالدعامة الأساسية التى أنشئت عليها دولة الاغتصاب هى الفكرة العنصرية . ومن هذه النقطة تصبح جراحنا القومية فى فلسطين جراحاً إنسانية شاملة لأعمق ما فى الضمير البشرى من نبضات كارهة بطبيعتها لعصور البداوة والظلام .

ولقد عرف اليهود قيمة التعبير الوجدانى عما دعوه بقضية « أرض الميعاد » فكانت لهم جولات عديدة فى مجال الرواية القائمة على الفكرة الصهيونية فى لغات عالمية كثيرة .

أما نحن العرب ، أصحاب المأساة الحقيقة ، فقد آثرنا القصيدة الخطابية لزمن طويل إطاراً يتيماً لأحزاننا ، كما آثرنا تضييق الخناق على معنى المأساة فى فلسطين فنزعنا رداءها الإنسانى الرحيب ، وأضفينا عليها ثوباً قومياً ضيقاً . ولذلك كان من العسير أن يكون هذا الشعر ، سفيراً فنياً مستجاباً لدى الشعوب الأخرى التى تؤثر فيها الدعاية الصهيونية ليل نهار .

وإذا كانت هناك بعض القصص التى صاغت هذا الجرح الدامى ، فإن صياغتها لم تخرج عما أرادته القصيدة الخطابية لنفسها من اللجوء إلى المستوى السياسى فحسب وما يتبعه من تقريرية ومباشرة ، والانطلاق من المعنى القومى الضيق دون الدلالة الإنسانية الكبرى ، فأوجزت فكرة الاغتصاب والنهب ، ولم تحاول قط إضاءة الفكرة العنصرية ، وهى الدعامة الأساسية — فيما أرى —

التى تقوم عليها إسرائيل ، وتنبثق عنها مأساة فلسطين .

أى أننا إذا شئنا أن نقدم أدباً إنسانيًّا يعبر عن مأساتنا « الخاصة » فى فلسطين ، فإنه يجب أن يتلافى أولا التورط فى وهاد السذاجة والسطحية والإبقاء على العنصر السياسى فحسب . ومعنى ذلك أنه يتعين علينا الإحاطة الشاملة بكافة أبعاد التجربة وتشابكها المعقد ، فنحرز أخطر شروط العمل الأدبى ، وهو الصدق الفنى . كذلك ينبغى أن نصدر فى معاناتنا للتجربة عن وعى عميق بجوهرها الإنسانى العام الذى ينفذ ببساطة إلى ضمير العالم كله . فنكون قد أخلصنا للدلالة الكلية فى مأساتنا ، واستطعنا أن نقدم لأى إنسان فى أى مكان من أرجاء الدنيا ، خلاصة مأساة العصر .

وليس غريباً أن يحاول القيام بهذا الواجب الضخم اثنان من جيل المأساة .

فالكاتبان حليم بركات وغسان كنفانى هما من الذين تجرعوا مرارة الكارثة قطرة قطرة ، وعاشوا ، بشكل ما ، فى قلب المأساة ، نبضة نبضة . وهم — بعد ذلك — من أبناء الجيل العربى المثقف الذى عانى ويلات التخلف الحضارى المرعب فى بلاده ، واستنشق نسمات الازدهار المادى والفكرى فى أوربا وأمريكا . ومن ثم تفجرت أزمته فى ذلك التمزق الملتاع بين الرغبة فى أن يعيش حياته بعيداً عن ضراوة التخلف ، والرغبة فى أن يعيش مجتمعه كما يريد هو .

ثم جاءت محنة فلسطين — وياللعجب ! — كطوق النجاة لهذا الجيل الحائر المعذب . فقد حددت له بصورة حاسمة أبعاد القضية التى قدِّر لشبابه أن يتحملوا عبأها بكفاية وإخلاص نادرين ، إذ أحسوا أنهم يتحملون فى واقع الأمر عبء أنفسهم أولا ، وعبء أمتهم ثانياً ، وعبء الحضارة الإنسانية فى النصف الثانى من القرن العشرين أخيراً . أى أن كارثة فلسطين قد حلَّت لهم معظم المتناقضات بين هذا الثالوث . بمعنى أن تمزقاتهم العديدة المبعثرة قد توحدت فى تمزق واحد كبير يشتمل على كافة التمزقات التى حشدها لهم العصر فى مواجهتهم للشرق

بالغرب على المستوى الحضارى تماماً كما كانت الحربان العالميتان عاملا حاسماً عند الشباب الأوربى فى انصهار أزماته المختلفة فى بوتقة أزمة واحدة كبرى هى مشكلة الإنسان مع القيم التى أدت به لأن يكون « لامنتمياً » .

* * *

حليم بركات فى روايته « ستة أيام » يطرح قضية الانتماء فى حياة هذا الجيل . وقد سبق لنجيب محفوظ أن ناقش نفس القضية فى الثلاثية ، أعنى قضية « كمال عبد الجواد » . وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتماء فى هذا المجتمع هى « الحرية » . وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصراً جديداً إلى الأزمة هو « التخلف » الحضارى .

والحق ، أن أزمة الحرية ومأساة التخلف الحضارى فى المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة « المنتمى » فى بلادنا . فالفروق الأساسية بيننا وبين الغرب فى الوقت الراهن ، أننا ورثنا مرحلتنا الحضارية المعاصرة من أحضان التخلف الرهيب عن ركب الحضارة العالمى ، والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم . فكان « الانتماء » إلى النظريات الاجتماعية والحلول الاقتصادية والسياسية ، أمراً لا مفر منه أمام الضمير العربى ، وكان « اللاانتماء » مجرد أمنية تمليها الظروف السيئة على الوجدانات المرهقة . أما فى بلاد الغرب ، فالعكس هو الصحيح : الموقف الأصلى هو اللاانتماء ، أما « الانتماء » فهو مجرد أمنية يمليها الحنين على الوجدانات المعذبة . لذلك كان نجيب محفوظ فى منتهى الصدق الفنى والإخلاص للحقيقة الماثلة حين جعل أزمة كمال عبد الجواد تنتهى بالانتماء إلى الثورة الأبدية ، بالانحياز إلى صدى كلمات ابن شقيقته أحمد شوكت .

أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية « سهيل » فى أتون الأزمة ، فى قلب المحنة فى اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة .

إن سهيل أحد أبناء قرية « دير البحر » التى أنذرها اليهود بالاستسلام خلال أسبوع ، وإلا تلاشت نهائياً مع رياح الموت والدمار . وتبدو أهمية الزمان والمكان

هنا ، بالغة من زاويتين : الأولى فكرية ، وهى أن الفنان أراد أن يستشف أعماق هذا النموذج البشرى فى ذروة اللحظة الحرجة ، والأخرى تعبيرية وهى أن البناء الروائى يخلو عادة من الحواشى والذيول عندما يأخذ الزمن فى الاتساع والعمق لا فى التراخى والطول . لذلك يلجأ الكاتب إلى المونولوج الداخلى والمذكرات الشخصية والأحلام وكافته مستلزمات التعبير عن الماضى والحاضر والمستقبل فى قطاع زمنى قصير المدى. إن أهمية الزمان والمكان تخضع بصورة تلقائية للحدث الرئيسى الذى يتمدد فيهما معاً من خلال الشخصيات الثانوية والرئيسية على السواء .

والحدث فى « ستة أيام » هو محنة دير البحر أمام إنذار الأعداء « أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض » كما يقول السطر الأول فى الرواية . هذا الحدث يتجسد فى الشخصية الأولى : سهيل الذى يتمدد فى داخله ومن خارجه مونولوج طويل يتشابك مع أول خيوط المأساة « الضباب المتكاثف يتصاعد ويحيط بدير البحر فيفصلها عن العالم . إنها سفينة من أرض كنعان تمخر البحر الأول مرة متحدية الموت الجحيمى عند أطراف الوجود » ، « السفينة تواجه الموت بلا دفة . رغم هذا تتحدى » ، « إن أمة كبيرة ستهلك » (ص ٩) . هذا الخيط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كفكرة لا تنفصل عن ذاته . أى أنه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التى نبت من ترابها ، فكرة واحدة لا تتجزأ . وقضية الانتماء لا تبدأ من هنا . إنها تبدأ من تصور الفرد للمجتمع كمجموعة من الأفراد، من تصور سهيل لفريد وعبد الجليل وناهدة وخالد ولمياء وليليان . من حركة الفرد فى المجتمع ، تبدأ القضية ، أقصد تبدأ الأزمة . وباختيار المؤلف لمأساة فلسطين محوراً فنياً لمناقشة هذه القضية ، نضع أيدينا على جملة أشياء . فهو – أى الفنان – يلتزم تلقائياً بوجهة نظر « المنتمى » إلى المأساة . ويشير هذا الاختيا رفى نفس الوقت إلى أن هذا المنتمى فى أزمة . وهذا هو الإطار الفكرى للرواية : « سهيل » شاب فلسطينى تعرف إلى أوربا معرفة حميمة « نذر نفسه لا يدرى لأى شىء . يغترب أحياناً ، وأحياناً يحس أن الحياة رائعة . يكفى أن يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش » (ص ١٢) .

وفى أوربا تتمزق أشياء عديدة فى صدره ، ثم يعود إلى قرية دير البحر لتزداد حدة التمزق . ذلك أنه يعود بجسم عربى وعقل غربى ، يعود إلى المجتمع المتخلف بحضارة متقدمة ، ومن هنا يبدأ الصراع « خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر أحياناً أنه يحبهم ،حتى ليود أن يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً » .

هذا هو شعار المنتمى العربى ، لا يقترب فى القليل ولا فى الكثير من المنتمى فى أوربا حيث التربية الديموقراطية للشعب عميقة الجذور ، وحيث الحضارة الصناعية فى أوج مجدها، فالمنتمى الأوربى يلتزم بحرية ، وبلا عقد . كذلك فإن هذا الشعار لا يقترب من اللامنتمى فى الغرب ، لأن اللامنتمى الغربى يحس أنه يعيش فى عالم بلا قيم . أجل إنه يشعر بحنين جارف إلى الانتماء ، ولكنه لا يستطيع .

سهيل فى « ستة أيام » ليس منتمياً أوربياً مستريحاً هادئ البال ، وليس لامنتمياً بالغ اللامبالاة والرفض للقيم ، إنه منتمى فى أزمة « صدره يمتلىء برائحة العرق والعطر ، بالمحبة والأنانية ، باليأس والأمل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر أن يأمل أو ييأس ، لا يقدر أن يضجر أو يستقر . إنه فى تمزق أبدى » (ص ١٣) . هو عميق الانتماء حين يقف فى الجماهير يخطب « السؤال هو أن نستسلم أو نموت . الجواب بسيط جداً : أن نموت أو ننتصر » (ص ١٠) . « أهل دير البحر نشأوا مع المخاطر فاعتادوها وأحبوها حتى ليصعب عليهم أن يفصلوا وجودهم عنها . لقد تناوبت أمواج العدوان على هذه البلدة وتركت فيها انحطاطها . نريد أن نوقف هذه الموجات . نريد أن نتحدى . لم يعد لنا غير التحدى . لم يعد لنا غير الموت . إنه نعمتنا الأخيرة . إنه السفينة التى تمخر ضمير الأجيال الآتية ، قد لا ننتصر فى هذه المعركة ولكننا نترك لأبنائنا أسطورة ، أسطورة التحدى والبطولة والاستشهاد ، فيرتفعون بوجودهم نحوها . هم لابد أن ينتصروا » (ص ١٤) .

هذا الانتماء الأصيل يصطدم فى وجدانه بكافة آيات التخلف : كيف يواجهون الأعداء ؟ بالبندقية العتيقة والمسدس والخنجر والوهم الخرافى فى الرءوس والساعة المتوقفة عن المسير ؟ (ص ١٣) الانتماء يصطدم بالشك فى قدرة التخلف على دحر العدو ، وهنا يتأزم المنتمى العربى — سهيل — ويميل إلى اللاانتماء ، إلى رفضه القيم ، إلى الارتياب فيما قاله للجماهير وهو يخطب .

وعندئذ يمد المؤلف خيطاً آخر بين المنتمى والمجتمع كأفراد ، بعد أن تعقد الخيط الأول بينه وبين المجتمع كفكرة . إن سهيل يحب ناهدة « لماذا لا يذهب إليها الآن ؟ ليصارحها بحبه . قد يموت فى هذا الأسبوع . قد تموت هى . ليطلق العصفور من قفص صدره فوق البحر ، فى المطر والضباب » . (ص ١٩) .

وناهدة هى الطرف الذى يقابل لمياء . فهو يحب ناهدة بالرغم من أنها من الدين الآخر ، كما أنها ابنة الشهيد إبراهيم العامرى الذى أقيم له تمثال كبير فى دير البحر رمزاً إلى صلابته فى المقاومة . وابنته لذلك هى رمز القداسة والصلابة والمقاومة . لذلك وفق المؤلف فى اختيارها — دون لمياء — رمزاً لأزمة المنتمى مع المجتمع . إنه يستطيع أن يقضى وقتاً ممتعاً مع لمياء بغير اصطدام مع المجتمع . أما ناهدة فالدين يمنعه من الزواج بها ، وتمثال أبيها يحرمه من لقائها . إن ظروفها هى مجموعة القيم الفاسدة فى مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، لذلك فهو يحبها ويتأزم بسببها فى وقت واحد .

فى هذه النقطة يختلف عن فريد ، المنتمى الذى ينحنى للعاصفة فيدوس على قيمة القيم فى حياته : الحرية . فريد ينتمى بإخلاص شديد إلى كافة مواضعات أمته وتقاليدها ، ليصل فى النهاية إلى الهدف السياسى فحسب ، وهو دفع العدو عن احتلال أرضه .

أما سهيل فهو ينتمى أيضاً إلى هذا الهدف البعيد ، ولكن من خلال قيمه الخاصة به ، لا القيم الاجتماعية السائدة . لذلك تتأزم علاقة سهيل بناهدة ،

ويكاد فريد يردد نفس الكلمات التى رددتها الأم : الأعداء على الباب ونحن نتلهى بكلمات لا معنى لها .

ويوجز سهيل مشكلته ومشكلة الآلاف من الشباب العربى « الأعداء ليسوا المشكلة وحدهم . لنا أعداء فى الداخل أيضاً . وقد فشلنا حتى الآن أمام أعدائنا فى الخارج لأننا تجاهلنا أعداءنا فى الداخل » (ص ٣٧) . هذا ما قاله للأم ، وهو قريب الشبه بما قاله لفريد « كل ما فى الأمر أننى أرفض أن أؤمن بشىء لمجرد أن أهلى يؤمنون به . أرفض أن أتبع دون أن أختار . ليس من حقى أن أضع الأجيال القادمة فى قمقم وأغلق عليها ، أحرمها أن تتنفس بحرية » (ص ٤٧) .

أما ناهدة نفسها ، فتثور على أمها ، وتتمرد على المجتمع ، فتنفرد بسهيل وتتحرر من ثيابها وكل القيم .

خيوط أخرى يمدها المؤلف بين سهيل والناس . فهناك عمه المتدين الذى يكتفى بالصلاة من أجل « الخلاص » ويردد أن رفع السلاح خطيئة ، وعمه الآخر يدفن أمواله بمكان ما من المنزل بينما يمشى حافياً فى الشوارع ويردد دائماً أنه بلا وريث .

وهناك عبد الجليل ، أحد المناضلين ، الذى يجمع النقود من أهل القرية المكافحة ويهرب بها . . عبد الجليل هذا هو الذى كان شعاره « شىء رائع جداً . رائع أن نعيش من أجل قضية . رائع جداً » (ص ٨) .

وكأن الفنان يهمس لنا بأن الانتماء بلا وعى ، أو بلا حرية ، الانتماء الذى ينحنى للعاصفة قد يؤدى إلى الخيانة. وبذلك يكون فريد شخصية مفردة لا يقاس بها هذا اللون الغائم من الانتماء . كذلك فاللاانتماء المنافق الجبان يؤدى إلى الخيانة . إن لمياء لا ترفض القيم عن وعى بل نشداناً للسلامة ، لمجرد أن تعيش وتأكل وتشرب . تقول له « سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة والشوارع الضيقة والحريم والأسوار حول البيوت وثيابى الداخلية كى تنام معها فى أيام الصيف فى بلاد الوهم . سنهرب ، سنهرب » . هذا اللاانتماء المزيف

لا يمت بأية صلة إلى اللاانتماء الغربى ، لأنه ينشد الهرب من الموت ، ولو كان فى سبيل أقدس ما فى الوجود من قيم . أما سهيل فيعترف لها بأنه ينتمى « إلى الحقيقة . هذه أرضنا ، فيها نجوع وفيها نشبع ، فيها نعيش على هامش الوجود ، وفيها يمكن أن نعيش فى قلب الوجود » (ص ٩٦) ، « تنسين ما هو أهم ، الحقيقة . من حقنا أن نعيش فى أرضنا . إنها لنا » (ص ٩٩) .

فإذا نطقت لمياء « أشعر أن قروناً تفصلنى عن هذا الشعب ، كيف يمكن أن أشعر بالانتماء » نحس بما فى قولها من زيف وافتعال إذ هى تردد هذه الكلمات وهى تتوسل إلى سهيل بدموعها وجسدها أن يقول لها كلمة حب ، ولو لم تكن صادقة . لقد تحولت إلى كتلة من الشهوة تحت ستار الحب الزائف ، كما سبق لها أن تحولت إلى كتلة من الجبن تحت ستار اللاانتماء الأكثر زيفاً . لذلك يغادرها سهيل وداخله يتمتم « من أجل أن يكون صادقاً مع نفسه ، كفر بمعظم ما يؤمن به الناس . الصدق كان ملجأه الوحيد ، وفى برهة أدرك أنه بلاملجأ » (ص ١٠٥) .

هذه المجموعة من الخيوط البشرية يصوغها الفنان حليم بركات كشخصيات مفردة أولا ، كل منها يعبر عن ذاته الخاصة ، ثم كشخصيات رامزة ثانياً ، كل منها يعبر عن أحد جوانب مشكلة المنتمى العربى . بل إن سهيل نفسه شخصية تتكامل لها على طول الرواية معالم الذات المفردة ، والنموذج البشرى الرامز فى نفس الوقت . ومن هذا المستوى ترتفع أحداث الرواية من كونها جزئيات الحياة اليومية إلى مستوى القضية الفكرية المطروحة . هذه الخيوط توحد سهيل وتتجاذبه فى نفس اللحظة . إنه يحب ناهدة ويكره الزواج ، ويعشق دير البحر ويمقت التخلف ، ينضم إلى صفوف المجاهدين ويرفض الطاعة العمياء . وفى غمرة هذا التمزق يكلف بالاتصال بأركان حرب الدولة الشقيقة ، وفى طريقه يقبض عليه الأعداء . وهنا تبلغ الأزمة ذروتها .

وهذا هو منهج حليم بركات فى التعبير الفنى . لقد وضع جميع شخصياته فى أزمة واحدة فى إطار محدد من الزمان القصير والمكان المهدد بالخطر ، أى فى

إطار الحدث الفذ فى حياتهم جميعاً . ثم هو يختار من بين هذه الشخصيات أكثرها قلقاً وتأزماً ، فيجتاز سهيل كافة الظروف « العامة » المريرة التى اجتازتها دير البحر ، ثم يضع الفنان هذه الشخصية بالذات أمام ذلك الحدث الفذ ، فيقع سهيل فى أيدى العدو ، فيمارس بجسده ونفسه أبشع ألوان التعذيب ، فماذا يكون موقفه : هل يعترف بما لديه من معلومات ، فينقذ نفسه ويذهب للقاء حبيبته ، أم أن « شرفه » معلق بهذه اللحظة الفاصلة فى حياته ؟

إن كثيراً من المنتمين ينهارون تحت وطأة هذه اللحظة القاسية حين يكون انتماؤهم غير كامل الوعى بمعنى الانتماء ، حين لا يكون انتماؤهم حراً أصيلا ، حين تكون ثمة مسافة بين انتمائهم والقضية العامة التى ينتمون إليها . أما سهيل فقد استطاع أن يحول القضية العامة إلى قضية شخصية تنبع من الذات فهو ينتمى إلى جوهر القضية العامة الذى لا ينفصل عن جوهره وهو الحرية ، إن حرية بلاده هى حريته شخصياً . لذلك يتحمل العذاب بأصالة ودون افتعال . إنه ينتمى إلى أقدس مقدسات الذات الإنسانية ، ولكنه يرفض بعنف وإصرار ما يمكن أن يدنس هذه الذات من شوائب القيم الآسنة .

لهذا السبب لا يفاجأ بغدر العدو الذى دمر بلده قبل الموعد المحدد للتسليم ، فعندما يأخذه الضابط إلى سطح المعتقل ليرى كيف تحولت دير البحر إلى كتلة من النار والدخان ، يسخر الضابط قائلا : بعد قليل تتحول إلى رماد . فيجيب سهيل :

« — الرماد يخصب الأرض .

— فنستغلها نحن .

— لوقت قصير . . ولكننى كنت أتحدث عن شىء آخر . . » (ص ٢٣١) .

* * *

بعد عشر سنوات من بداية المأساة ، تدور أحداث قصة « رجال فى الشمس » للكاتب غسان كنفانى ، فيطرح قضية هذه المجموعة البشرية التى اغتصبت أرضها ، ولم يعد لها من أمل سوى « مجرد الوجود فى الحياة » .

وإذا كان حليم بركات قد لجأ إلى التركيز الزمنى والمكانى فى « ستة أيام » ، ومن ثم كان المونولوج الداخلى الطويل هو الدعامة الأساسية فى العمل الفنى ، فإن غسان قد لجأ إلى تركيز النماذج البشرية وتعميق الحدث الروائى من خلال المونولوجات الداخلية التى كانت تتمثل لأصحابها فى حوار مباشر بينها وبين نفسها تارة ، وبينها وبين ذويها تارة أخرى . « رجال فى الشمس » هم أبو قيس ، وأسعد ، ومروان ، الذين استطاعوا الوصول إلى البصرة بالعراق ، بغية الهرب إلى الكويت حيث يستطيعون العيش الكريم .

عندما يقف أبو قيس أمام الرجل السمين الذى يشتغل بالتهريب مقابل خمسة عشر ديناراً للفرد ، تنثال على مخيلته ذكريات الأمس القريب والبعيد ، ذكريات الأستاذ سليم المدرس بقريته الفلسطينية الذى رآه من نافذة شباك الفصل المدرسى يعيد القول بأنه حين يلتقى النهران الكبيران : دجلة والفرات ، يشكلان نهراً واحداً اسمه شط العرب ، يمتد من قبل البصرة بقليل . ويذكر ابنه قيس الذى رفض امتحان والده له حين سأله أين يقع شط العرب ، وأخبره أنه رآه من مقعده فى الفصل وهو ينظر من النافذة . وها هو ذا يرقد فوق دقات قلبه أمام الشط يتذكر كلمات صديقه سعد « لقد احتجت إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كى تصدق أنك فقدت شجراتك وشبابك وقريتك كلها » (ص ١٤) . لذلك فهو يحس بالغربة أينما وجد ، فحين وقف يحدق بالنهر « أحس أكثر من أى وقت مضى بأنه غريب وصغير » . إنه يعلم تماماً أن الكويت ليست الفردوس المفقود ، وإنما هى « مجرد الوجود فى الحياة » ويعلم تماماً أن البيت الذى يسكن فيه بأسرته ، ليس بيته « رجل كريم قال لك : اسكن هنا . هذا كل شىء ، وبعد عام قال لك أعطنى نصف الغرفة ، فرفعت أكياساً مرقعة من الخيش بينك وبين الجيران الجدد . . . » (ص ١٥) . لذلك فهو لا يعبأ بأنه قد يموت فى طريق الهرب ، لأن حياته الحاضرة ليست أفضل من الموت . ولكنه لا يستطيع أن يعطى الرجل السمين كل ما معه من نقود ، فهو لا يملك سوى الخمسة عشر ديناراً .

نفس الأحاسيس التى يموج بها صدر أسعد ، الشاب الهارب من الأردن « الطريق .. أتوجد بعد طرق فى هذه الدنيا ؟ ألم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام » (ص ٢٢) ، « وأحس حينما كان يرتدى الوهاد الصفر ، أنه وحيد فى كل مكان » . لقد حصل على بعض النقود من عمه حتى يصبر بوسعه أن يتزوج ابنته ندى كما يقول العم ، أما هو فلم يفكر فى شىء كهذا من قبل .

أما مروان « فهناك ، داخل الدكان ، تقطعت آخر خيوط الأمل التى شدت لسنوات طويلة ، كل شىء فى داخله » (ص ٣٥) . إنه لا يستطيع أن يعطى أكثر من خمسة دنانير ، لأنه لم يأخذ سوى عشرة من والده الذى يعيش مع زوجته الأخرى التى بترت الحرب أحد فخذيها « ليس يدرى كيف أجاز لنفسه أن يصف أباه بأنه مجرد كلب منحط » (ص ٤٠) . ما الفرق بين أبيه وشقيقه زكريا الذى سافر إلى الكويت وكان يرسل إليهم بعض النقود ، ثم قاطعهم حين تزوج ؟

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين يمثلون فى مجموعهم شعب فلسطين المشرد ، لكل منهم على حدة مأساته الخاصة ، ولكن الكارثة الكبرى توحد بين مشاعرهم ، وتلقى بهم إلى الرجل الرابع الذى شاهد أحدهم عند الرجل السمين فجاذبه الحديث وأخبره أنه يستطيع أن يقوم بتهريبهم إلى الكويت فى عربة المياه التى يقودها مقابل عشرة دنانير للشخص فقط . الصعوبة الوحيدة التى ستقابلهم هى رجال الحدود . لذلك يتعين عليهم أن يهبطوا من فوق العربة إلى داخل الخزان لمدة خمس دقائق عند منطقتى الحدود اللتين سيعبرانها .

هذا الرجل هو أبو الخيزران الذى فقد رجولته أثناء الكارثة عندما انفجرت فيه إحدى قنابل العدو ، فهو يعيش نفس المأساة فى صورة أخرى: « ولقد عاش هذا الذل يوماً وراء يوم ، وساعة إثر ساعة ، مضغة مع كبريائه . عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور ، ولكن أية أمور ، أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته فى سبيل الوطن ؟ وما النفع ، لقد ضاعت رجولته وضاع

الوطن . لم يقبل ذلك حتى حين كان تحت المبضع يحاولون أن يقنعوه بأن فقدان الرجولة أرحم من فقدان الحياة . لقد احتاج إلى وقت طويل حتى يعتاد مجرد الحياة » (ص ٦٨) . لذلك فإنه لا يرغب الآن إلا فى المزيد من المال ، حتى يترك كل شىء بعد عامين ويستقر : « أريد أن أستريح ، أتمدد ، أستلقى فى الظل وأفكر أو لا أفكر ، لا أريد أن أتحرك قط ، لقد تعبت فى حياتى بشكل أكثر من كاف » (ص ٧٢) .

وهكذا تضم العربة هذه المآسى المتعددة ، والمتوحدة فى مأساة أعظم وأكثر شمولا . « كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم ، وبأحلامهم وعائلاتهم ، ومطامحهم وآمالهم ، وبؤسهم ويأسهم ، وقوتهم وضعفهم ، وماضيهم ومستقبلهم . كما لو أنها آخذة فى نطح باب جبار لقدر جديد مجهول ، وكانت العيون معلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية » (ص ٨٧) . إلى أن تأتى اللحظة الحاسمة الأولى عند أول منطقة للتفتيش على الحدود ، ويدخل الرجال الثلاثة خزان العربة لمدة سبع دقائق يعود بعدها أبو الخيزران ليفتح عليهم ، ويخرجون الواحد بعد الآخر ، ثم يتكرر المشهد عند منطقة الحدود الثانية ، ولكنه لا يكتمل بالنهاية السابقة . فقد تعطل أبو الخيزران عند المختص الذى راح يداعبه ويغمز له بأنه يعرف جيداً علاقته الجنسية بالراقصة كوكب فى بغداد ، ولا يمنحه تأشيرة المرور إلا بعد أن يأخذ منه وعداً بليلة حمراء مع كوكب . وعندما يركب أبو الخيزران ويجتاز الخطر يفتح الخزان فلا يخرج منه أحد . لقد مات الرجال الثلاثة . . « تحسس طريقه منحنياً إلى الفوهة وحين أخرج رأسه منها لم يدر لماذا سقطت فى ذهنه صورة وجه مروان دون أن تبرح . لقد أحس بالوجه يلبسه من الداخل مثل صورة ترتجف على حائط فأخذ يهز رأسه بعنف وهو ينسل من الفوهة فتحرق رأسه شمس لا ترحم » (ص ٩٨) .

إن الفنان حين يختار « الجنس » بالذات كموضوع يؤخر أبو الخيزران عن فتح العربة ، إنما يمس جوهر ذلك النموذج البشرى الذى فقد رجولته فى

الحرب . ثم يفقد رفاقه الثلاثة فى أزمة ذلك التناقض الغريب بين فقدان الرجولة وما يتخيله موظف الحدود عن جولاته الجنسية . وكأن المؤلف يسخر من عبث الحياة ومنطق الوجود .

أبو الخيزران لا ينسى نقود الضحايا فيأخذها من ثيابهم بعد أن ألقى الجثث فى عرض الطريق ، ولكن فكرة ما تفجرت فى رأسه بصورة مفاجئة فصرخ فى الموتى ورددت الصحراء صدى الصراخ .

« ــ لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » (ص ١٠٦) .

ولا شك أننا نستطيع أن نترجم الرواية من المستوى الواقعى لجزئيات حياتنا اليومية إلى المستوى الرمزى ، فنقول إن الإحساس بالغربة الذى كان يختلج فى صدور الرجال الثلاثة هو الشعور الإنسانى العام فى هذا الكون ، كما أن عربة الموت ليست إلا هذا العالم غير المعقول الذى نعبر داخله فى رحلة طويلة شاقة إلى تلك النهاية البشعة . ويظل تساؤل أبو الخيزران إدانة مستمرة من ضمير الوجود للجنس البشرى الذى لم يتجاوز حدود شهواته العنيفة .

غير أن هذا التفسير يغفل فى نفس الوقت الجذور المحلية العميقة لهذه المأساة . فالأمر عندى أن القصاص يصور الشعب العربى فى فلسطين على أنه منذ تشرد من أرضه لم يجد صديقاً سوى عربة الموت . فالكويت لا تمثل له الفردوس الضائع والأمل الموعود ، وإنما هى تمثل الحد الأدنى للحياة التى توفر لأبى قيس أن يعلم ابنه الصغير ، وتتيح لأسعد بأن يتزوج بمن يشاء ، وتمنح مروان الفرصة لأن يحب أباه ويطعم أمه .

أما الرجل السمين الذى يقوم بعمليات التهريب فى البصرة فيرمز به الكاتب إلى تلك الفئة الاستغلالية فى المجتمع العربى . وهو لا يشبه أبو الخيزران ، لأن هذا الأخير جزء لا ينفصل عن جسم المأساة .

* * *

والمقارنة بين « ستة أيام » و « رجال فى الشمس » لا تعنينا إلا من زاوية أوجه

الشبه بين الروايتين . حليم بركات يترك لنا بطل الأزمة يظل حياً فسهيل بالذات في نهاية القصة ، في نهاية العذاب ، لم يمت . بالرغم من أن دير البحر قد دمرت وجميع الأصدقاء ماتوا . غسان كنفاني أيضاً يجعل أبو الخيزران وحده الرجل الذى فقد رجولته، لا يموت . بينما يقتل الفرن الجهنمي رفاقه الثلاثة .

والرمز في القصتين شديد الوضوح ، وهو أن من يجسد الأزمة يظل حياً مهما بلغت الأزمة ذروة المأساة ، سواء كانت هلاك دير البحر ، أو هلاكاً للرفاق الثلاثة . ومعنى ذلك أن الأزمة باقية ممثلة في مشكلة المنتمي في « ستة أيام » ومشكلة العقم في « رجال في الشمس » .

وإذا كان الجنس يلعب دوراً هاماً عند حليم بركات هو تقييم مدى التخلف الحضاري وافتعال اللاانتماء ، فإنه يلعب دوراً لا يقل أهمية عند غسان كنفاني هو المقابلة بين ضياع الوطن وفقدان الرجولة . كذلك فإن عقربي الساعة اللذين لا يتحركان في دير البحر يشبهان عربة الموت في إنكار الزمن .

إلا أن سهيل في نهاية « ستة أيام » يؤكد للضابط العدو بأن رماد دير البحر سوف يخصب الأرض ، كما أن أبا الخيزران في « رجال في الشمس » يصرخ لماذا لم يدقوا باب الخزان .

ومن هاتين النهايتين ينبثق الأمل الكبير في أن يكون للأيام الستة عند حليم بركات يوم سابع ليس ببعيد ، تسترد فيه دير البحر أقدس قيم المنتمي : الحرية ؛ كما لن يحتاج رجال غسان كنفاني إلى عربة الموت فسوف يعرفون الطريق إلى شمس الحياة . وهذه هي الدلالة الإنسانية الرحبة في هاتين الروايتين .

الفصل الخامس

بطل المقاومة فى الرواية الجزائرية

ينفرد الأدب الجزائرى الحديث بين مختلف آداب الشعوب العربية ، بمجموعة من الخصائص قلما تجتمع فى أدب واحد على مجرى التاريخ ، ويندر أن يتميز بها أدب قومية واحدة . فى مقدمة هذه السمات التى يتصف بها الأدب الجزائرى هو ذلك التشابك المعقد بين تيارات ثلاثة جلبتها ورسختها الظروف التاريخية ، وهى التيارات البربرية والعربية والفرنسية ، لغة وحضارة . لقد ازدوجت — فى أحسن الأحوال — ألسنة أدباء الجزائر وقلوبهم ، وتبلبلت فى معظم الأحوال أفكارهم التى تراوحت بين الشد والجذب ، وبين المد والجزر . فالثقافة الفرنسية التى يحمل لواؤها الاحتلال المقيم على مدى مائة وثلاثين عاماً ، تحمل فى تضاعيفها بذور « التقدم » و « التطور » و « التغير » . هذه المعانى التى تجيش بها الصدور فيما يشبه الضباب ، ولا تتجسد مطلقاً فى اجترار المحافظين لمراحل منحطة من تاريخ الأدب العربى . غير أن الاستعمار الفرنسى فى نفس الوقت ، كان يحمل أهوال التخلف والفقر والموت ، فى حين كانت عروبة الجزائر تمثل الخلاص الوحيد الممكن من قبضة الاحتلال ، وبين الثقافة الفرنسية المقروءة والمكتوبة ، والثقافة العربية المكتوبة فى بعض الأحيان ، المنطوقة فى أقلها ، كانت تترنح اللغة البربرية على ألسنة مجموعة من القبائل تسكن الجبال وتحرص على أدبها الشفوى حرصاً روحياً عميقاً جذب انتباه وذاكرة وأقلام كتاب المدن فقاموا على تدوينه تارة وحفظه تارة أخرى .

على أن الزمن فى تدفع مجراه الذى لا ينقطع ، لم يفصل بين ثقافة وأخرى بحاجز لاسبيل إلى اختراقه ، وإنما التقت التيارات الثلاثة : لقاء الصراع والتفاعل والاندماج ، وأثمرت فى النهاية أدباً « جزائرياً » قبل أى شىء ، قبل أن يكون فرنسياً وإن نطق بالفرنسية ، وقبل أن يكون عربياً أو بربريا وإن نسج أحداثه

وأشخاصه من حياة العرب والبربر . وإنما توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان فى صورة شديدة التعقيد والثراء هى صورة الأدب الجزائرى المعاصر الذى تتعدد منابعه وأصوله وجذوره ، ولكنها تعود فتلتقى ضمن تيار أشمل من كل التيارات مجتمعة ، هو تيار الثورة الجزائرية العارم ، فهذه الثورة هى البوتقة التى انصهرت خلالها « الروح » وتطهر فى أتونها « الوجدان » وتبلور بدمائها « الفكر » وأقبلت الرواية الجزائرية غداة الحرب العالمية الثانية تحمل فى تضاعيفها هذا التاريخ الملىء بالصراع وتشارك أيضاً فى ترجيح كفة الإنسان الجزائرى وإن نطق بين صفحاتها بلغة الأعداء . وتقول الدكتورة سعاد محمد خضر فى كتابها « الأدب الجزائرى المعاصر » : « لقد ساعدت حدة ذلك الصراع نفسه فى الجزائر فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وفى فترة تعاظم حركة التحرر الوطنية على ظهور القصة الجزائرية الحديثة . والقصة الجزائرية الحديثة من أكثر الأنواع تطوراً فى الأدب الجزائرى وأقدرها على توضيح الحقيقة الجزائرية أمام القارئ بتقديمها مختلف الإجابات على مختلف المشاكل التى تبرز أمام الشعب الجزائرى وبتوضيحها طريق المستقبل » و « لقد كانت المعركة من الأسباب القوية التى دفعت إلى ظهور القصة الجزائرية » .

إن أهمية هذه النقطة فى تقديرى هى أنها توضح لنا لماذا غلب طابع « المقاومة » على الإنتاج الروائى الجزائرى على ما عداه من خطوط وألوان . فليس هناك فى الأدب الجزائرى فرع يسمى « أدب المقاومة » لأن هذا الأدب فى مجموعه ، جملة وتفصيلا ، هو أدب مقاومة . وربما هذا ما يفسر الملاحظة التى أبداها الدكتور أبو القاسم سعد الله فى كتابه « دراسات فى الأدب الجزائرى الحديث » قائلا إن « البطل » فى الرواية الجزائرية ليس إلا شخصاً عادياً ركز الكاتب فيه وعليه كل مشاعر المواطن ، إنه ليس مثلا أعلى ولا نموذجاً خارقاً تتجسد فيه فكرة أو مبدأ عام ، وإنما هو إنسان واقعى فيه كل ما فى الواقع من مأساة وحرارة وصراحة ، وليست له « مؤهلات خاصة ولا استعدادات خارقة » . وكذلك تفسر لنا هذه الظاهرة أن « الأدباء » الجزائريين لم يمارسوا الأدب « تفرغاً له »

وإنما من خلال ركام التجارب الهائلة والمختزنة التى صادفتهم فى حياتهم اليومية حيث اشتغلوا بمختلف الحرف والمهن فجاءت معظم أعمالهم « سيراً شخصية » . ويعمم هذه الفكرة الدكتور سعد الله حين يقول فى كتابه « إن أول عمل يكتبه أديب من شمال إفريقيا هو إعادة ترجمة شخصية يفصح فيها عن انتمائه إلى عالمين مختلفين ، كما يعبر فيها عن ألمه من عدم استطاعته أن يجد مكاناً فى أى من هذين العالمين » .

لقد عبرت الغالبية من أدباء الجزائر عن هذا الصراع الكامن فى أعماقهم بين اللسان الناطق والوجدان النابض ، بين الحضارة الجديدة التى جرت مسرى الدم فى عروقهم حتى اختلط بدمائهم التى فجرت فيها الحياة النطفة الأولى من صلب الأسلاف . وعندما تغلب الدماء الجديدة الدماء الأصيلة ، يثمر الكاتب الجزائرى أدباً فرنسياً يرطن بالأسماء والأحداث والأماكن الجزائرية ، وعندما تغلب الدماء الأصيلة الدماء الجديدة يثمر الروائى الجزائرى أدباً جزائرياً ناطقاً باللغة الفرنسية ، وعندما يحتدم الصراع بين القديم الأصيل والجديد الوافد يعجز الفنان الجزائرى عن تحقيق التوازن والتكافؤ والانسجام فى العمل الفنى حتى ليصبح هذا العمل شاهداً على تمزق جيل بأسره .

وفى هذا الفصل نقدم ثلاث عينات نموذجية لهذه الأحوال الثلاثة التى تتجاذب الأدب الجزائرى الحديث ، وبخاصة عندما تصبح « المقاومة » هى الخامة الرئيسية للعمل الأدبى .

* * *

ويعد محمد ديب رائداً للرواية الجزائرية الحديثة ، فقد كان من أوائل الذين طوعوا الشكل الروائى الحديث ، أى الشكل المتعارف عليه فى الغرب ، لامتصاص هموم الإنسان الجزائرى الذى كان الشعر والأدب الشفهى عامة هو زاده الروحى الرئيسى . ومن بين أعمال ديب الكثيرة والمتنوعة تعد ثلاثيته « البيت الكبير — الحريق — النول » فى مقدمة الأعمال التى تؤرخ لمولد الرواية الجزائرية وتضع اسم كاتبها فى مصاف الطليعة من كتاب الجزائر . وينطبق

على ثلاثية ديب التعريف، القائل بأنها سيرة شخصية لصاحبها ولكنها فى نفس الوقت « مذكرات الشعب الجزائرى » كما وصفها أراجون ، أو هى الجزائر نفسها كما قال معظم النقاد الذين تناولوها بالتقييم . ذلك أنها تتناول بمنهج فنى قريب من منهج الكاتب المصرى نجيب محفوظ – وإن لم ترتفع إلى مستواه – الحياة الجزائرية فى مرحلة المخاض قبل الثورة ، فهى تتناول حياة العمال فى المدينة وحياة الفلاحين فى القرية ثم تنتهى إلى « أن النار قد بدأت. لن تتوقف أبداً . إنها سوف تستمر مشتعلة ببطء وبعماء إلى أن تعم ألسنتها الدموية البلاد كلها بحرارتها المدمرة » . وقد ظهرت الأجزاء الثلاثة فى ١٩٥٢ و ١٩٥٤ و ١٩٥٧ على التوالى . وهى تتوقف عند أعتاب « النبوءة » بما سيكون ، تاركة ما كان إلى روايته التى صدرت عام ١٩٥٩ تحت عنوان « صيف أفريقى » .

وتتميز « صيف أفريقى » بإحكام فنى شديد يتجاوز به محمد ديب – فنياً – مرحلة « البيت الكبير » كما تتميز بمضمون إنسانى عميق يتجاوز به حدود الزمان والمكان التى كانت تحد روايته الأولى . فالمقاومة هنا ليست فى مرحلة « النبوءة » وإنما يواكب محمد ديب باختزال الروائى القادر وموهبة الفنان التشكيلى الذى يعبر فى خطوط قليلة عن دنيا بأسرها . . يواكب الثورة الجزائرية التى اندلعت وهو يتم الجزء الأخير من روايته الأولى محققة الحلم الذى ارتآه . ومرة أخرى ، يعمد محمد ديب إلى اختيار نماذجه البشرية من « الجزائر » كلها ، لا من طبقة دون أخرى ، ولا من فئة دون أخرى ، يختار التاجر وصاحب الأرض والموظف الصغير والطالبة والخادمة والفلاح ، يختار أيضاً الثورى والخائن والمتردد ، ويختار « فرنسا » بكل ما يمثله استعمارها من قيم تخون الثورة الفرنسية ، يختار لفرنسا وجهها الهمجى المتوحش الذى يعبث بكل قيمة ولا يعبأ بأية مبادئ . ولا يعمد ديب فى بناء « صيفه الإفريقى » إلى العقدة الكلاسيكية التى تتجمع عندها ذروة الأزمة حتى يتدرج بها نحو الانفراج عند الخاتمة . . بل هو ينسج بناءه الفنى من « الشخصيات » التى يتتبع إحداها خطوة أو خطوتين، ثم يتركها إلى شخصية أخرى فثالثة ، ثم يعود إلى الأولى من جديد ويضيف شخصية رابعة

فخامسة حتى يختتم روايته بالعودة إلى الشخصية أو « الحالة » الأولى ، فالحق أن الشخصية الواحدة التي يتتبعها لا تستبين معالمها إلا باحتكاكها مع بعض الشخصيات الثانوية حتى لتستحيل الشخصية موضع المتابعة إلى « حالة » كما قلت أو « شريحة » كما أحب أن أضيف .

والشخصية الأولى التي يتتبعها محمد ديب فى صيفه الإفريقى هى شخصية « زكية » الفتاة التي نالت الشهادة الثانوية وترغب فى العمل كمعلمة ، ويوافقها أبوها على أهمية العمل فى التدريس ، ولكن جدتها تبدى انزعاجها الشديد وتفضل أن يبحثوا لها عن زوج بدلا من الوظيفة التي تجلب العار لها ولأسرتها وقد تتسبب فى تأخير العريس المنتظر إذا لم تلغ إمكانية قدومه أصلا . أما والدتها فهى تقف موقف من لا رأى له ولكنها حائرة معذبة من أجل مستقبل ابنتها . ويقطع الكاتب حواراً يدور بين الأب والخال حين يتساءل « مختار راعى » ما إذا كان « علال » يعلم إلى أين ستنتهى الأمور فيجيبه « فى الحقيقة . . ليس هناك ما يشير إلى أن الأمور على أهبة الترسب والعودة إلى مجراها الطبيعى » .

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى الشخصية الثانية لفلاح يدعى « مرحوم » يركب حماراً يحمل صندوقى خبز يهبط بهما نحو المدينة فى سرعة الإعصار لا يريد أن يرى الجنود الذين تنقلهم السيارات وتمتم « عتاد أمريكى ، خوذات وبزات أمريكية ، أسلحة أمريكية ، أليس عند هؤلاء شيء سوى جلودهم ؟ » وكان ما يزال يراهم بعين الأمس عندما نسف المناضلون الخط الحديدى وبدأ الفرنسيون جولة ضارية بالرصاص والدم والموت يحولون الشوارع إلى قبور . وعند مدخل المدينة تعرض « مرحوم » لتفتيش دقيق من الجنود وأحس أن الجزائرى ، وبخاصة إذا كان عاملا أو فلاحاً ، يتعرض أكثر فأكثر لمزيد من التفتيش . وتوقف عند حانوت أحد العطارين وظهر له رجل لم يعرفه من قبل يرتدى صداراً من القماش الأزرق . وطلب منه لترين من البترول وسأله وهو يتناول الإناء « أين أحمد ؟ » وأجاب الرجل باقتضاب : لقد اعتقلوه وقبضوا « على واحد من

أبناء أخى » . وقطع مرحوم الصمت الجاثم بقوله إن اثنين من الفلاحين قتلا فى الحقول وإن ثلاثة سيقوا إلى المعتقل بعد نهب منازلهم . ثم تدبر المكان والمارة واختطف الكلمات قائلا « هل سمعت . . الليلة » . وردد الآخر وراءه « الليلة » . وتوجه من فوره إلى أحد المقاهى وأخذ يجتر ذكريات الليلة التى رحل فيها ابنه عن البيت إلى الجبال لينضم إلى الثوار . وانتظر قليلا على المقهى وانصرف .

وينتقل بنا محمد ديب إلى الشخصية الثالثة ، لرجل لا يفتقر إلى مظاهر الثراء هو « بابا علال » خرج من بيته على إثر قرعات أيقظته فى الصباح الباكر وإذا برجل يطمئنه فيما يشبه الهمس على ابنه ويطلب إليه أن يذهب إلى من يدعى « سيلكا » ويختفى . وسيلكا هذا حداد يملك كوخاً عند باب بومدين ، فامتعض بابا علال قليلا ولكن ماذا يجدى الامتعاض مع هؤلاء « الحمقى » من الشباب الثائر . وهو لن يصفح عن ابنه « حميد » الذى امتهن مركزه لهذه الدرجة ، وهاهوذا فى طريقه إلى حداد ، ومن يدرى ماذا يحمل الغيب . وأقبل الحوار بين بابا علال وسيلكا حاداً قاطعاً ملتهباً ، إذا قال الحداد « لا تبتئس ، ليس من الخسارة فى شىء أن يوجد شاب كابنك هناك » أجابه « هذا صحيح ، ولكن ما لاشك فيه أن كل ذلك سينتهى نهاية سيئة » وإذا احتد بابا علال وصرخ « وماذا لو مات ؟ » زمجر سيلكا : « فى هذه الحالة لن يكون عاش سدى » .

وما أسرع ما يعود بنا الكاتب إلى الشخصيات التى سبق أن تعرفنا عليها من جديد قبل أن نتعرف إلى بقية الشخصيات . يعود بنا إلى « مرحوم » وهو راجع فوق حماره يفكر فى تلك الأيام التى وصلت به إلى أن يكون « مسئول تموين المناضلين » فى الجبال ، وأن يكون « قاضياً سرياً » للمواطنين الذين يرفضون الاحتكام إلى عدالة المستعمر ، وأن يكون مشرفاً على حالة أسر الشهداء والضحايا والمقاتلين فى المنطقة . لقد عاد كسير الخاطر بعد أن علم باعتقال العطار أحمد ، واكتفى بأن يردد فى وجه زوجته الغضوب : « ما هذا الوباء الذى

يجتاح العالم » . ويعود بنا كذلك إلى زكية لنعلم أن الموقف ازداد سوءاً وبات متوقعاً بين آونة وأخرى أن تتزوج من ابن عمها الذى لا تربطه بها أية وشيجة غير قرابة الدم . وتمتمت فى أسى وهى تخاطب الليل « علينا أن نذعن . وأن نقبل كل شىء . هكذا تبدأ أبدية الحياة » .

ويستأنف محمد ديب مسيرته الروائية فيضع فى طريقنا الشاب « جمال » وهو رجل تطحنه الحياة والموت معاً ، يزهد الحياة ويرهب الموت ، وبينهما يعيش ضائعاً يفلسف أيامه أو يتسلى بها قائلا « إن معظمنا يعيش عيشة أناس نسوا شيئاً ما ، ولكنهم فى غمرة حيرتهم الفكرية يتابعون البحث عن هذا (الشىء) وهم يتعثرون صارخين مرات ولاعنين . . » وفى جولة جمال بين أصدقائه ندرك أن الضياع ليس من نصيبه وحده ، لقد بث « الرعب » أنفاسه فى كل شىء حتى لقد بات بعض الناس أشباحاً وبعض الأشباح أناساً ، وما من سبيل أمام جمال إلا أن يبحث له عن عمل « إننا جميعاً بحاجة إلى الفعالية مهما تكن . وليس من يستطيع أن يعيش على هامش الحياة » هكذا راح يسرى عن نفسه وهو يستمع إلى اقتراح صديقه الحاج بأن يعمل بائعاً فى متجر أحد الأصدقاء . وكان الحاج يصغى إلى جمال متفهماً هذا القلق الدفين الذى يكاد يجرف كل شىء ، بينما كان جمال يفكر « كلما تفحص الإنسان الدوافع التى تحرك البشر ، وكلما ازدادت دراسته لتصرفاتهم ازداد يقيناً بأن ثمة تاجراً للأقدار قد صمم على تصفية كل هذه الكائنات . . ثم آثر أن يلزم الصمت » . وهى نفس الكلمات تقريباً التى كانت تفكر بها زكية فى موقع آخر ، وقد ضيقوا حولها الحصار ، ويا له من حصار باسم الأبوة والأمومة والمودة والخوف على مستقبلها « فى هذا العالم ينقلب الود نفسه إلى مرارة ، من المسئول عن ذلك ؟ لا أحد . . وقد يكون الناس جميعاً » . وإذا كانت بوادر الإيجابية قد انتابت نفس جمال وبوادر التمرد قد اجتاحت نفس زكية ، فقد وصل الأمر ببابا علال أن يسير فى المدينة غير عابئ بهذا التوقيف الجماعى الذى ينظمه عدد كبير من رجال الشرطة والفرقة العسكرية الأجنبية ، ولا خائف من الأوربيين الذين

يعرف أنهم مسلحون وغاضبون فلم يكن ليفسح لهم الطريق . وانطلقت الكلمات من فمه كالرصاص غير المتوقع « إننى أكرهكم وأتمنى أن تروا ذلك ! إننى أكرهكم وأزدريكم . إن لى أنا أيضاً ابناً هناك ! ماذا تنتظرون لتقتلونى ؟ وما خوفكم إلا لأنكم كنتم دائماً جبناء . إن جيوش العالم كله لا تستطيع إنقاذكم . إن ابنى وجميع أبناء هذه البلاد سيوارونكم التراب » هكذا إذن قد أحدث الإرهاب عكس مبتغى المعتدين . ومهما يفعل جمال بعد الآن فإن أعماله تتخذ مظهر ذكريات غامضة وهو منذ الآن غائب بفكره عن هذا المكان ، ينتظر يوم الرحيل كأنه عنوان حياة جديدة . وقال فى نفسه «ماأعجب الحياة . . إنها حلم . . حلم لا يبقى منه بعد اليقظة إلا آثار عابرة » .

ونلتقى بشخصية جديدة هى « مصطفى والى » الذى لا يريد أن يغير من عادته الأسبوعية فى زيارة أخيه الأكبر أحمد ، فما إن وصل إلى هناك مع ابنته « نورا » التى كاد أن يسرقها منه المرض وهو يعلمها مادة الحساب ويستذكر لها المسائل الصعبة ، ما إن وصل إلى باب أخيه حتى فاجأته لافتة ثبتتها سلطات الأمن تنبه الرأى العام إلى أن لأحمد والى ابناً ينتمى إلى « عصابات الإجرام الخارجة على القانون » . وما إن خطا داخل البيت خطوة واحدة حتى دهمته قوات الفرنسيين وقبضت عليه بالرغم من محاولته أن يفرق لهم بينه وبين أخيه ، ونسى ابنته تماماً بالرغم من صراخها الذى يصم الآذان ، واكتفى بأن ابتسم للفرنسيين قائلا لأهله « هؤلاء السادة هم لطفاء » وخرج معهم وهو يشعر بأن شيئاً ما قد انفصم فى قلبه .

وذات يوم كان مرحوم جالساً القرفصاء مع ثلاثة فلاحين آخرين فى بقعة ضيقة من الظل الأسود كان منزله يرسمها على الأرض حين أقبلت قافلة عسكرية انتشر جنودها فى كل مكان وشرعوا يدخلون الأكواخ ، وفرقع الرصاص فى البيوت وتساقطت جثث البشر مع جثث الحيوانات واختلطت دماء الجميع فى جداول صغيرة عكرتها أقدام الجنود وهى تختطف الغنائم من كل صنف . . وانطلقت الماشية التى نجت نحو الجبال . ودفع مرحوم مع جماعته إلى

سيارة حين انتهى التفتيش ، ولكن ما إن تأهب للصعود حتى سمع اسمه ينطقه أحدهم محرفاً فالتفت فأخذوه بمفرده إلى سيارة أخرى . وهدأ كل شيء وجثم صمت غريب على كل شيء ، الحيوان والنبات والجماد والإنسان « وها هم يصغون إلى قلب الليل الضخم وهو يدق . ولم يكن يعكر هذا الهدوء المترامي الأطراف غير غناء الريح الأصم الذي ينقل من الأماكن المنزوية أصواتاً خفية كانت من الخفوت والإبهام بحيث لا تستطيع الأذن أن تدركها » . وكان لليل في هذا المكان المحاط بالهضاب القاتمة شكل الموت ، حينما اخترق الخلاء والظلام والصمت ، رجلان أعينهما معصوبة ، كان أحدهما « باسهلي » والآخر ابنه الذي تبقى من الموت « ماجد » ، وتوقفا فجأة أمام أحد المنازل لفلاح يدعى « العياشي » وقرعا الباب وبعد أخذ ورد خرج لهما الرجل وعلى مبعدة من البيت أوثقه الفتى بحزام الأب فانطلق صارخاً « التوبة . . أنا مسلم » ولكن باسهلي لم يصغ إليه ولم يعره التفاتاً ، بل قال في حزم وغضب وحزن « بسببك لقد قتل ولداي . . هل تجرؤ أن تنكر ذلك ؟ وما حدث اليوم . . هؤلاء الرجال الذين اقتيدوا والذين سيقتلون لاشك . إيه . قل إنك بريء ! لم تأخذك الشفقة على إخوانك ، لقد بعتنا . لماذا ؟ ماذا فعلنا لك ؟ ستجيب عن ذلك أمام الله » وهوت في الظلمة قبضته التي كانت تمسك بفأس ، وصرخ الرجل « اغفر لي » ثم تدحرج مرتخياً ، ونبح كلب نباح الموت . ويختتم محمد ديب « صيفه الأفريقي » بالعودة إلى البداية ، إلى زكية وأبويها وجدتها وخالها وابن عمها ، وكانت هي ما تزال تغمغم « إن اللعنة لتلاحقنا ، وتلك حياتنا » . . أما مختار راعي فكان يصوغ حيرته العظمى في كلمات قليلة « أنا أراهن . إن أمراً ما يجري هنا ، أمراً . . لا أفقه عنه شيئاً » . . أما هي فعادت إلى صمتها تقول : « لست أعرف ماذا سأصبح ، ولا أعرف إلا أن أفكر في أشياء مستحيلة . كأنما نفسي تنادي في الظلمات . ومع ذلك فيجب أن يكون هناك شيء أبسط نحوه ذراعي » .

هذا هو الصيف الأفريقى الذى تمثل فيه « الجزائر » بطولة المقاومة الضارية ، المقاومة الشاملة ضد الذات أولا وما يتصل بها من أغلال الماضى ، وضد كل ما هو سلبي يعكر صفو النضال المقدس وإن تبدت السلبية فى لامبالاة شخصية مثل جمال ، أو فى الخيانة المباشرة كما هو الحال مع شخصية العياشى ، وضد الوحش الأشقر الذى يرتدى ثياب الحضارة ويخون مبادئه القديمة بل يمرغها فى الوحل تمريغاً يدوس على كرامة الإنسان . ولأن محمد ديب قد اختار « الشخصية » خامة فنية لصيفه الأفريقى ، فإننا لن نعثر على الحدث الدرامى فى صورته المرئية المحسوسة ، بل سنشعر به فى « تطور » الشخصيات من حال إلى حال . هذا الحدث الذى يربط بين جميع الشخصيات — سواء التقت ببعضها البعض أو لم تلتق — هو الاستعمار الفرنسى الرابض فوق أرض الجزائر ، وهو المقاومة البطولية الباسلة لشباب الجزائر . ولقد آثر محمد ديب أن يطلعنا على مشاهد حية من الشق الأول للحدث — وهو الاستعمار — وآثر أن يخفى عن عيوننا مشاهد المقاومة ، وإنه عكس آثارها على تطور الشخصيات العادية فى حياتها اليومية . هذا التطور الذى يصل إلى الطفرة فى تحول جمال من اللامبالاة إلى الفعل الإيجابى ، وتحول بابا علال من سخطه على المناضلين إلى سخطه على المحتلين . لقد آثر محمد ديب عامداً أن يبرز الصورة الوحشية للاستعمار ليشارك بها فى شحن الوجدان الجزائرى ضد أعدائه ، وآثر عامداً أن يخفى أبطال المقاومة واكتفى برمز لا تخيب سهامه هو « مرحوم » الفلاح الذى أخذوا ابنه من قبل فحمل عنه أعباء المقاومة السرية ما استطاع حتى أخذوه هو فى النهاية . آثر أن يخفى أبطال المقاومة حقاً ، واكتفى برمز لا تخيب سهامه هو « زكية » التى لم تعد من حريم الأمس ، بل هى تبحث فى جوف الليل البهيم عن ضياء شمس بلا غروب . وقد أسهم هذا التشابك بين ما هو سلبى وما هو إيجابى ، وبين الحياة والموت فى تغليب الدماء القديمة الأصيلة فى شرايين محمد ديب على الدماء الجديدة الوافدة ، مع الحضارة الفرنسية ولغتها التى كتب بها هذه الرواية . . فجاءت بالرغم من هذه اللغة ، عملا جزائرياً

صميماً، عملا يشارك فى حركة المقاومة بأوفر نصيب ، ويفصح عن نبوءة « البيت الكبير » بأن الحريق التهمت نيرانه كل شىء ، ولم يعد سرى القليل حتى يخلف الرماد أرضاً صلبة ، يبنى فوقها المناضلون الجزائر الجديدة .

* * *

على النقيض من محمد ديب يقف مالك حداد فى الطرف المقابل ، فقد غلبت الدماء الجديدة دماءه القديمة حتى لم تعد هذه سوى ذكرى تمضغها رواياته وأشعاره فى لحظات الملل . لقد اختلطت الأمور على وجدانه الوطنى فلم يعد يميز بين اليأس الذى يخيم بظلاله على الأدب الفرنسى بعد الحرب العالمية الثانية ، والتمرد الذى ينبغى على المرء أن يواجه به الدنيا إذ ارتضى الحياة على الموت ، والثورة التى تجيش بها أرض بلاده للتخلص من رسل الدمار ، ولتؤسس موطناً كريماً لهذه « الحياة » التى ارتضاها . من زاوية الفكر اختلطت الأمور على مالك حداد ، فغشيت فنه سحابة قاتمة قاربت بينه وبين الحضارة الوافدة التى هاجر إليها ، وباعدت بينه وبين الحضارة الأم التى هجرها . ولكن هذا التباعد لم يخرج بمالك حداد عن دائرة « الثورة » بل فرض عليه أن يرى ما لم يره الآخرون ، فإذا كان محمد ديب قد أبصر « شمس » الجزائر ، فإن مالك قد أبصر ليلها . . إن أدبه لذلك هو الوجه الآخر للصورة ، ولونه القاتم تبرره سلبيات المعركة ، ونغمه الجنائزى هو التعبير المأساوى الحاد عن ساعات الجزر التى عرفتها المقاومة . لكم غنى لها بشعره ونثره ، ولكن الكلمات كانت تعود إلى حلقه وقد علق بها طعم الرماد. وبدلا من أن تمثل فرنسا حلماً حضارياً يمكن تحقيقه على أرض الجزائر ، أمست هى الواقع الذى يعيشه بكل ذرات دمه ، وتحولت الجزائر إلى حلم غامض أبدى .

وتكاد روايته « التلميذ والدرس » أن تكون أعمق تجسيداته الفنية لهذه المتناقضات الدامية التى يكتوى بها وجدانه . والشكل الفنى نفسه يكاد ينطق بغلبة الدماء الجديدة ، ومالك يبدأ صياغته من الكلمة فالجملة إلى بقية النسج الروائى ، ولا يفعل العكس : أن يصمم هيكلا روائياً للأحداث والشخصيات

والمواقف ، ثم يملأه بالكلمات . أى أن الشاعر — ببساطة — يسيطر على الروائى . وتكاد الرواية فى كثير من المواضع أن تتحول إلى قصيدة شعرية . وهذا ما يفسر أن البناء الذى انتهت إليه — ولم تبدأ به مطلقاً — هو المونولوج . إن « التلميذ والدرس » فى جوهرها مونولوج طويل ، فنحن لا نتعرف طول الرواية إلا على شخصية واحدة لهذا الطبيب الجزائرى الكهل ، القاطن فى إحدى المدن الفرنسية ، وحيداً بعد أن ماتت زوجته . وليست ابنته التى تتراءى لنا بين الحين والآخر إلا هذا الخيال الرابض بين جوانحه ، وكأن الماضى بالرغم من عزلته النائية لا يستطيع أن ينفصل عن الحاضر بكل كثافته ، بل هو لا يستطيع أن يقطع الأواصر بينه وبين المستقبل بكل طراوته . والمفارقة الروائية التى ينطلق منها مالك حداد هى أن الطبيب — الأب — حريص على إبقاء حفيده بين أحشاء الابنة — المناضلة— التى جاءت إليه راغبة فى الإجهاض. ونتجاوز منتصف الرواية بقليل ، حين يمزق الدكتور صلاح قدير حبال الصمت ليجيب ابنته « لا » لن يقتل هذا الجنين . وتبدأ مع النصف الآخر للرواية مشكلة جديدة ، فرجلها الذى اختارته من بين مئات الرجال، تهدده السلطات الفرنسية بالاعتقال وهى تطلب من أبيها أن يخفيه فى بيته بضعة أيام حتى تمهد له وسائل السفر إلى الخارج . وقرب خاتمة الرواية تمتد يدا الدكتور قدير إلى حبال الصمت مرة أخرى لتمزقها ويقول « نعم » . . وبين « لا » الأولى و « نعم » الثانية يكشف لنا مالك حداد عن رمز البطولة فى المقاومة الجزائرية كما يتضح فى شريحة معقدة كتلك التى ألقى بها إلينا فى « التلميذ والدرس » .

تبدأ القصة وزميله الدكتور « كوست » يلفظ أنفاسه الأخيرة فى منزله ، وأمامه ابنته « فاضلة » يرجوها أن تحدثه عن الجزائر وهو يعلم أن الدقيقة التى تجلسها ابنته الآن ستدوم طول الليل . وتحدثت فاضلة ولم يكن حديثها إلا محاكمة « ما كان ينبغى أن أسكن فى فرنسا بعد وفاة زوجتى . ما كان ينبغى أن أفعل كذا أو أفعل كذا . تزعم أنى بحثت عن السلام ، عن سلامى ، إنى لست غير أنانى من العامة مجرد من الوجدان الوطنى ، بل من الوجدان كله . وإنى

من أصحاب الحلول السهلة ، وإنى لجأت إلى الجانب الآخر من البحر ، الجانب الآخر من التاريخ .!. إلخ » . والحديث عن زوجته يرجع به إلى تلك الأيام التى كان يلتقى فيها بطالبة لم يبادلها كلمة حب « كانا يتكلمان عن الجزائر » ولا يذكران مع شهر مايو زهور الربيع ، وإنما تقتحم مخيلتهما أحداث « شهر الشر » الملعون بين كل الشهور ، شهر الحصاد الدموى بعد أكثر من قرن على عام ١٨٣٠ حين وطئت أرض الجزائر أولى طلائع العدو « كانت تلك نهاية العالم » . ومنذ سنوات عديدة والإذاعة الفرنسية تعلن كل يوم اثنين للعالم ميزانيتها المنتصرة « كذا من الجزائريين أصبحوا خارج المعركة » . والبغضاء تدوم زمناً ، أما الحقد فخالد . ويصرخ الأب المكلوم من صميم فؤاده « أنا لا أعرف أحداً بلغ العشرين فى الجزائر » . وتلك إذن هى المأساة الحقيقية الكامنة فى أعماقه ، المأساة التى تملى عليه أن يلمس فى ابنته وتراً لا يخيب ، فهى لم تعمل بالسياسة كأولئك المراهقين الذين يملأون وقت فراغهم بأحلام رومانتيكية ، ولكنها تألمت ، تألمت كثيراً ، تألمت أكثر مما عملت . . لهذا لن يشفق عليها وهو يقول فى داخله « من أجل الرجال سيعيش ذلك الطفـــل » . وقبل أن تطمئن الفكرة داخل المرجل الذى يغلى ، تنتصب أمامه أشباح الكلمات الكبيرة : الموت ، البطولة ، الزمن ، وتموج ضلوعه بهدير يعلو صوته على كل الأصــوات « أنا تغيظنى البطولة . أنا لا أفهم الموت ولا الأبطال . لقد بات الأبطال عديدين . البطل هو من ارتضى الموت . وليست القضية فى هذه الأحوال أن يعيش المرء أكثر مما ينبغى له ، بل ليست فى أن يعيش . إن المرضى ليسوا أبطالا لأنهم يلجأون إلى الأطباء . إذن كل البشر مرضى . ولكنى أحسد الأبطال . إن الأبطال لم يبلغوا العشرين من عمرهم . شبابهم أبدى لأنهم يقضون جميعاً فتياناً . إنهم يتحدون الزمن » . وهو سعيد لأنه جبان حدد الخوف حماسته ، ولكنه يبرر ذلك بأن الشجاعة فى صفائها الطبيعى هى نفى للشجاعة ، ولا توجد علاقة مشتركة بين البطل والبطولة ، ولا يمكن للمرء أن يكون فى وقت واحد بطلا وقديساً مع أنه يجب أن يكون كذلك « ولهذا السبب كان لا وجود لهذا

ولا لذاك » . وحين همست فاضلة كما لو كانت تحتضر « أنا جد شقية » كان هو فى انتظار هذه الكلمة لأنها فى رأيه تلخص تاريخ وطن . فمن المستحيل أن يكون الإنسان سعيداً وجزائريا فى آن ، أولئك السعداء فقدوا الذاكرة ، ولا فرق بينهم وبين الحمير التى تبتسم فى بلاهة « حتى عندما تنهق بالفرنسية » . وهو يعلم أن فاضلة تقدم الخلاص من طفلها على الخلاص لرجلها ، والوطن هو الدافع وهو الفرصة . . فإذا قالت له إنك تعيش فى فرنسا منذ عشر سنوات ، وبت تجهل شباب الجزائر وشيوخها « لقد رحلت » اقتحم خياله على الفور مقهى وطنى تحرسه « تينة بنت مائة عام » فى القرية التى يعرفها جيداً ، القرية التى تألمت كثيراً ، ومع هذا فهو قانع بأن التينة باقية « وجوداً لا يفسر ولكن الحمائم رحلت » وليس هناك وقت لدى البطل يضيعه فى تبديل ذاته ، فالبطل إنسان ، وليس كل إنسان بطلا . ومن الطبيعى أن يثور الابن ، لهذا يعجب بالثورة ، ولكن المحاكمة لن تمتد أكثر من ذلك لأنه يخاف مناقشة الحساب ، ويفضل الحلول . لقد جلس الخريف على مقعد المتهمين وما عاد لديه غير الذكريات .

ولكن الإجهاض هو المأزق ، هو الشارع المسدود — يقول قدير — إنما يجب أن نلد أطفالا فى الظروف الحالية « إنهم التحدى الذى نجأر به » إن شيئاً ما لا يوحى بالطمأنينة فى هذا العالم غير وجه طفل . وفى صيف ١٩٤٠ كان يعمل طبيباً فى إحدى الكتائب المحاربة فى صفوف الفرنسيين ، وقد رأى فى الشتاء شيئاً غير واقعى : المقبرة نفسها لم تكن فى مكانها وما كان مظهرها ليعبر عن فكرة السلام التى توحيها عادة ، أما برج الكنيسة المجاورة ، فقد انهار بين القبور ، ومن السخرية أنه كانت توجد لوحة إعلانية كتب عليها « تذوقوا خمر اللورين » هنا أيضاً كان العبث يقود الحفلة . وتابع نزهته الحزينة وهو يردد أن الحرب هى أعلى ضلال البشر ، ثم التقى بفلاح شيخ يعمل فى حقله ، وكانت مزرعته تحترق ، فلم يستطع دفع نفسه عن سؤاله لماذا يستمر فى زرع بستانه والألمان واصلون بين لحظة وأخرى . . نظر إليه الفلاح غائباً ، ونظر

إلى مزرعته التى تشتعــل ثم انتهى إلى أن قال له « ومع ذلك يجب أن ينبت شىء هنا » . هكذا يمتزج الواقع بالأسطورة فى قصة مالك حداد ، فلا شىء حقيقى فى هذه القصة إلا الطفل ، وتجهل هذا فاضلة . ولقد دله فلاح اللورين العجوز على ما يجب عمله ، كان شجاعاً كقوة خالدة تثق فى الحياة وتنتقم من الموت . غير أن المنفى لا يولد غير مرارة بشعة « إلا إذا عملنا حقيقة » . والطفل الذى ترفضه فاضلة هو الجسر العظيم بين المنفى المرير وتينة القرية ذات المائة عام ، فهل يعزف الحريف عن مزاعمه ؟ وهو يقسم مجيباً بأن لهذا الطفل قيمة كالقدر ، لأنه يصنع التاريخ . وإذا كان من الممكن أن نلفظ طفلا ، فإنه من المستحيل أن نلفظ فكرة . ومادامت فاضلة تتكلم عن الطفل كأنه ولد ، فهو إذن موجود ، ليس فى بطنها وحدها ، ولكن فى بطن التاريخ أيضاً . وهو — الجد المنفى أو الحريف الذى يسد ثغرات العالم — لن يزرع أبداً تينة عمرها مائة عام إلا إذا أمست ابنته من جديد هى ابنته وإلا إذا بدأ حفيده من جديد يزرع الغابات . فإذا قطعت عليه فاضلة حبل تفكيره بقولها «هذا الطفل يعقد كل شىء» اجتاحه العجب من أن يكون الأسهل هو صنع الثورة ، أسهل من أن يكون لنا طفل . وهو — على العكس — يعتقد أنه يجب أن نقاتل عندما يكون لنا طفل «يجب أن نقاتل جيداً» . وهو لا يلوم فاضلة ابنته ، ولا يعتب على حبيبها عمر ، ولكنه لا يغفر لهما أنهما فكرا ذات يوم فى « ترحيل » ذلك الطفل الذى لم يدعه غيرهما للحضور .

ويتأمل صلاح قدير ابنته بدقة وإمعان للنظر .. هو يظن أنه لم يوضع فى مكانه قط «لقد ضللت عصرى .. ولقد شاء التاريخ أن أمتطى دائماً جواداً على عصرين ، على حضارتين» . لذلك يرفض لابنته وابنها أن يجتازا التجربة ، لو أنها لفظت الطفل لما تعدت كونها تمتطى جواداً على عصرين ، والمرء يمشى متمايلا إذا أكثر من ركوب الخيل ، فالأحمر الذى يلون أظافرها يلون أيضاً لهجتها القادمة من سماء اللوار فيجعلها تتحدث بالفرنسية عن العالم «العربى» . لقد تعرف الحريف — هو نفسه الدكتور صلاح — على ربيع معاصر له ، هو ابنته بعينها . فهل تتكرر المأساة ؟ والصورة التى ترتفع على الحائط وتشير إليها فاضلة تمخر به عباب الزمن ، هى صورة أمها التى ماتت ولم تكن

قد تجاوزت الثامنة. صورة سعدية التي حشرج أبوه باسمها قبل النهاية «ستتزوج سعدية». ولما كان أبوه هو الذى جعل منه رجلا مرموقا متعلماً فى باريس، كان عليه أن يتزوج من سعدية ، ولأنه رجل تعلم الطب فى باريس فأصبح طبيباً مشغولا عن البيت والعائلة لم يستطع أن يعيش مع سعدية، وماتت الزوجة التى أحبها كأخته فى مستشفى للأمراض العصبية . ولأنه تعلم فى باريس أحب جرمين حبًّا يختلف عن حبه لسعدية ، ولكنها كانت مخطوبة فضرب رأسه فى الحائط . وعندما رآها حبلى ذات يوم تقف إلى جانب الحاكم الفرنسى للمنطقة التى عمل بها فى الجزائر ، لم يكن له رأس يضربه فى الحائط . وعندما جاءت إلى عيادته ذات مساء كان قد أغلق مكتبه عليه وأمر الممرض ألا يدخل عليه أحداً ، ولو كان أرحم الراحمين . ومستقبله الوحيد لم يعد سوى هذا الطفل الذى سيحميه رغماً عنها . فقد دخلت عليه، وهى بعد صغيرة، وجرمين معه، فحالت بينه وبين الانهيار . والطفل القادم لا يقل عنها قدرة فى الحيلولة دون الانهيار . والمساومة فى داخله أصبحت عادلة : الطفل أمام عمر . . الطفل يبقى ، وعمر يبقى ، أما إذا ذهب الطفل فعمر أيضاً عليه أن يذهب . قالت له « إنها ليست جريمة أن يحب الإنسان وطنه » وخزته الكلمات ، ولكنها زادت من تماسك المعادلة الخفية وصرامتها . وراح قلبه ينزف « فاضلة مناضلة . أحييها وأمجدها . أنظر إليها من نافذة ضعفى . أنا أعلم أن الخيانة هى فى التخلى عن الجماعة . إنها طلاق . وأنا لم أطلق . أنا لا قدرة لى على الحياة ، والحب ، بل ولا الموت . لقد تقاعدت يا دكتور قدير ، اعترف بذلك . ولكنك لست كذلك البطل الشاعر ببطولته الذى استنفد زمنه فارتضى بأن يصبح مدرباً أو بائع دراجات . إن الفاضلات والعمرين وكثيرين من أمثالهم ، على شاكلتهم ، هم الأبطال ، هم الذين أصبحوا أبطالا ، الأبطال الوحيدين » . أما هو ، فكالخريف يزحف مع الأوراق الميتة التى تطقطق فى أزقة المدينة الصغيرة ، وعلى الذين لم يعرفوا كيف يتخذون موقفاً أن يقنعوا باستقالة أبدية . هو يرى نفسه على الرصيف والقطار يهرول فى أقصى سرعته ، وعلى الذين بلغوا عمره ألا يقفزوا إليه فهذا مستحيل ،

وألا يجروا وراءه ، فمنظرهم سيكون مضحكاً ، وألا ينزعوا قضبان القطار لأنها جريمة : « جريمة تفسد التاريخ » . وهو إذن ، يكتفى بتحية سرعة القطار من فوق الرصيف ، وينتابه بعض الخوف إذ تبادرت إليه فكرة أن هذه السرعة فى رؤيتها التى لا ترحم قد تشوه — ولو إلى حين — بعض المناظر : « إن السرعة على حق ولو أوجعت قلبى » . وإذا كانت فاضلة تخبره بأن ثلاثة من إخوة عمر قتلوا فى المعركة ، أى ثلاثة من أعمام هذا الطفل ، فكيف تطلب إليه أن يقتل هذا الطفل ؟ يخطر له — من الناحية الأخرى — أن يتساءل : كيف تطلب إليه أن يؤوى مناضلا وطنياً مثل عمر ، وهى إذا تغاضت عن مشاعر البنوة تعتبره من الخونة ؟ إن المناضلين لا يعرفون سوى الألوان الواضحة : الأسود والأبيض ، الوطنيون والخونة . وهو ليس فاراً من الجندية ولم يلتحق بالجيش فى حدود المعنى الذى يعطيه المناضلون لهذه الكلمة . ولكن ألا يعمل المرء شيئاً فى العصر الذى نعيش فيه والعصر الذى لما نعش فيه — يقول قدير — ألا يعمل المرء شيئاً هو شكل للخيانة . فكيف — من جديد — يؤوى خائنٌ وطنياً ؟

ويختتم مالك حداد قصته — أو قصيدته — بآخر تنهدات صلاح المرة : أنا عجوز ، وأحب أولا جرمين ، وحبى هو نفى للزمن . وتتضح لنا دلالة جرمين فى جلاء عندما يكشف عن وجهها نقاب الزمن : إن ما بقى لى من حياتى هو ملك لجرمين . . فى الحرب والسلم . . فى الخريف والربيع أحب جرمين . أحببت جرمين وأنا ابن ستة شهور « أحببتها قبل أن أولد . لقد وجدت منذ أحببتها » . ويجلو لنا الرمز أكثر فأكثر حين يؤكد أنه لا يوجد بينه وبين ماضيه زمن فحسب ، فهناك « ثغرة » ، هناك « انقطاع » . هل تتجسد هذه الهوة فى المسافة بين الصورتين اللتين عثر عليهما فى حافظة فاضلة ، صورته ، وصورة عمر ؟ هذه المسافة التى رسمتها شفتا عمر « يفضحهما التحدى » . فهل هو إذن على حق فى أن يرفض شيئاً تطلبه فاضلة ؟ أين الخير وأين الشر — فيما يتساءل — ما دام الموت يجمع بين هذين الحدين فى نهاية واحدة ؟ جثمت الإجابة على قلبه وهو يمشى فى جنازة الدكتور كوست صباح اليوم التالى ، أحس أنه

يشاهد منظراً خاصًّا به ، هو الذى مات ويدفنونه الآن . هو الذى مات كثيراً قبل الآن ، لكم يخطئ التعبير القائل « لا يموت الإنسان غير مرة واحدة » . وعندما قام بزيارة مدام كوست فى المساء لتعزيتها ، كان فى زاوية من زوايا غرفة الاستقبال شاب يعرفه على الفور يتكئ على صندوق قروى فقال له « تعال يا صغيرى ، إن فاضلة تنتظرنا » . وهكذا نجحت آخر عمليات زميله الدكتور كوست الذى ترقد الابتسامة الخبيثة على شفتيه فى القبر ، وهكذا يتأكد لصلاح قدير أن الإنسان الآلى قد يبرع فى صناعة الجراحة أكثر بكثير من الدكتور كوست ، ولكن أبداً لن يستطيع أن يطبع على شفتيه هذه الابتسامة الخبيثة .

لقد آثرت أن أستعير كلمات مالك حداد فى صياغة الاتجاه العام للرواية . وذلك حتى لا يتعسف المرء فى تقييم هذا الاتجاه بغير أن يستحضر فى مخيلة القارئ الملامح المميزة له . لقد اختار مالك منذ الوهلة الأولى أن يكون « المنفى » هو المهاد الذى يبذر فيه رموزه ، واختار أيضاً « جيلا » محدد الأبعاد هو المناخ الذى يجسد لنا أشواقه . ومن الممكن حينئذ أن يكون « جيل المنفى » هو الصيغة المعبرة عن رؤيا المقاومة فى قصة « التلميذ والدرس » . فمنذ مائة وثلاثين عاماً تمكن الفرنسيون لأسباب عديدة من إلقاء مراسيهم على شواطئ الجزائر . ولقد ثارت الأجيال الجزائرية على المحتل الغاصب جيلا بعد جيل . ولكن الحال قد تغيرت منذ الحرب العالمية الثانية ، تغيرت صورة العالم وفرنسا والجزائر ، تغيرات يبدو بعضها للعين المجردة ، وأخرى تحتاج إلى ما هو أكثر . وكان الجيل الجزائرى المعاصر للحرب هو الجيل المرشح لبلورة المأساة التى ترزح تحت عبئها بلاده بلورة نهائية ، فقد دخل الحرب مع فرنسا فلما انتصرت أشاحت بوجهها عنه ، وأقبل الثامن من مايو ١٩٤٥ تكثيفاً بشعاً لكل تعاسات الاستعمار . . وترك هذا اليوم فى قلوب الجزائريين جرحاً عميقاً لم يندمل إلا مع شبوب الثورة الشاملة بعد هذا التاريخ بأقل من عشر سنوات . هذا هو « شهر الشر الملعون بين الشهور » كما يصفه بطل « التلميذ والدرس » . . وهو أحد أبناء هذا الجيل الذى عبر عن ضراوة المأساة قبل نشوب الثورة ، وعندما شبت كانت الأرض

السخية قد أثمرت جيلا جديداً فى الجبال والصحارى والريف والمدن والمنافى . جيلا ولد من جديد فى الثامن من مايو ١٩٤٥ كما يقول مالك حداد، فأقبلت الهوة بينه وبين جيل المأساة عميقة وغائرة .. ولقد وفق مالك غاية التوفيق حين صور هذه الهوة أحياناً كالفجوة وأخرى كالهاوية ، تفصل بين الجيلين فصلا حاداً وأبدياً لا يتيح مجرد « الصراع » بينهما . . ليس هناك صراع بين جيل صلاح قدير وجيل فاضلة وعمر لأنه ليس بينهما تواصل ، لذلك تأتى الرواية مونولوجاً طويلا . بل إن فاضلة وعمر ليسا إلا أشباحاً تدور فى ذهن صلاح ، وما الحديث بين الأب وابنته إلا منعطفات المونولوج ومنحنياته ، وليست على الإطلاق حواراً بين الأنا والآخر . لهذا تندرج « التلميذ والدرس » فى خانة ما يسمى برواية الشخصية الواحدة ، وهى أقرب ما تكون إلى بناء يولسيز ، فالحيز الزمانى المحدد بأربع وعشرين ساعة أو أقل ، يتسع حجمه بغير حدود حتى ليبتلع عمراً كاملا وحياة كاملة ، عمر إنسان وحياة جيل . فالزمن يتخلخل بناؤه مع تخلخل بناء الشخصية ولا تعود الدقيقة ستين ثانية ، وإنما تمتد أمام عينى صلاح إلى ليلة كاملة وتتمدد داخله إلى حافة الأبدية . هكذا يبرع الفنان فى المطابقة الفذة بين بناء الشخصية وتحديدها بإطار من الزمان والمكان . ولأن الشخصية أقرب إلى مادة الحلم فالزمن الذى تتحرك فى إطاره هلامى ، والمكان أقرب إلى شاشة السينما . وتلك هى طبيعة صلاح قدير ، الجزائرى الضائع فى غير وطنه ، نفته الأحداث خارج التاريخ ، تاريخه ، وألقت به الدولة على هامش الحياة . حياته . وتتحول الرواية إلى قطاعات طولية عديدة لا إلى قطاع طولى واحد : تخترقها قطاعات عرضية متعددة لا قطاع عرضى واحد . هو بناء مركب غاية فى التعقيد ، ولكن « الحالة » التى يتناولها الروائى بالتجسيد الفنى هى شريحة إنسانية مركبة بالغة التعقيد أيضاً. فبينما صلاح قدير «عينة نموذجية» لجيل المأساة، نراه فى الوقت نفسه شخصية فريدة لا تضاهى . وهو إذ يتمسك بالحياة ويصر عليها إصرار الأنبياء (برفضه القاطع لإجهاض الفتاة) يعشق الموت عشقاً خالصاً من زينات الحياة الدنيا فيراقص العبث إلى أن يدفن نفسه مع جثة صديقه

كوست . والفنان يقتطع من بطله شريحة ممتازة لقطاع طولى منذ أن ينفق عليه والده كل ما يستطيع حتى يتعلم فى باريس إلى أن يتزوج من سعدية وتموت . وسرعان ما يجتزئ من الشريحة قطاعاً عرضياً لا يقل امتيازاً فيسرد لنا قصة حبه الوحيد لجرمين المخطوبة إلى فرنسى يصادفه فى حياته العملية عندما يعمل طبيباً فى قرية جزائرية والفرنسى يحكم المقاطعة . ويعاود الكرة فيقدم لنا شريحة جديدة لقطاع طولى جديد منذ أن نراه طبيباً فى إحدى كتائب الفرنسيين إبان الحرب الأخيرة حتى يرى الدمار يكوِّم أنقاض الكنيسة جنباً إلى جنب مع إعلان الخمور ، والمقبرة لا توحى بالسلام المفترض ، وتنتهى به الجولة عند ذلك الفلاح الشيخ الذى تشتعل مزرعته بنيران الألمان ويستمر مع هذا فى بذر النبات الجديد . وهكذا تتبادل القطاعات الطولية والعرضية مراكز العرض المستمر فيتقاطع الزمان بالمكان ، وتحيا الشخصية خارج حدود التاريخ ونتنفس معها عطر البطولة وتختلج أجفاننا برائحة المأساة . ولا يصبح تدفق الأفكار والخواطر تداعياً ذهنياً ، ولا التنقلات إلى الماضى مجرد فلاش باك ، وإنما تتراكم الجزئيات حتى تتحول إلى كليات ، وتتراكم النسبيات حتى تتحول إلى مطلقات . وهو منهج فى التعبير الروائى يستمد حيويته من شباب الرواية الجديدة فى أوربا ، ولكنه أكثر امتلاء وكثافة بقضايا لا ترد على خاطر الروائى الأوربى ، قضايا الإنسان الجزائرى فى مرحلة تحوله الحضارى العنيف . يطبق مالك حداد هذا المنهج الثرى فى اختيار إطاره الروائى الذى يبدأ مع الساعات الأخيرة من حياة الدكتور كوست ، وينتهى بجنازته ، أى فى إطار العبث العقلى لهذا الوجود . على أن الرواية تبدأ قبل كل إطار ، تبدأ مع فاضلة ، وتنتهى بعد كل إطار ، تنتهى مع عمر . وبين فاضلة وعمر من ناحية ، والدكتور كوست وابتسامته الغريبة من ناحية أخرى ، يصوغ مالك حداد تمثالا شاهقاً لصلاح قدير : من طينة لا تميزها سوى الرخاوة الشديدة . هذا التمثال الذى يصوغه مالك حداد بمتعة لا حدود لها ، هو تمثال جيل المأساة الذى تخلى ولكنه يرفض لغيره أن يتخلى قبل أن يولد . لابد للطفل أن يولد ويختار القبول أو الرفض . أما أن نختار

نيابة عنه فهو تزييف لا يقبله صلاح ، البطل الكامل الزيف . وهكذا يمكن أن نعكس المثل الشعبي القائل: بأن النار تخلف رماداً ، فالرماد بدوره يستطيع أن يخلف ناراً . ومن عناصر الطينة الرخوة التي يبني بها الفنان تمثاله الشامخ ، فاضلة وعمر . إن الروائي يصدق مع نفسه إلى أبعد الحدود حين ينتقي « مناضليه » على هذه الصورة الشاحبة الباهتة ، فهو لا يلتقطهما من جبال أوراس يطاردان بالسلاح ملوك شهر الشر الملعون بين الشهور ، ولكنه آثر أن يلتقطهما في باريس ، ومتى ؟ وهما يحاولان التخفي حتى تحين ساعة الهرب إلى خارج الحدود . إلى أرض محايدة ، إلى سويسرا مثلا . فاضلة وعمر إذن في « بوز » نضالي وليسا مناضلين ، بل هما غير موجودين أصلا وجوداً موضوعياً مستقلا عن خيال صلاح قدير ، هما شبحان ذهنيان ينبشان أفكار صلاح وقيمه ، هما عنصران ضمن عناصر كثيرة تتميز بالرخاوة الشديدة بني بها الفنان تمثاله . وفي إطار اللحن الجنائزي الذي يصوغ به مالك حداد النغم الرئيسي لروايته يختلط الواقع بالأسطورة ، فيصر الفلاح الشيخ على بذر البذور في أرض تحترق ، وتصر جرمين على العودة إلى صلاح وزوجها حاكم المنطقة ، وتصر فاضلة — بدورها — على التخلص من الطفل والثورة أحوج ما تكون إلى الرجال ، وعمر يصر على التخفي والهرب من السلطات وهذه السلطات في بلده تشن حرب إبادة منظمة ضد مواطنيه . ومالك حداد . . أين هو من ذلك كله ؟ هو الكثير من صلاح قدير ، وهو الكثير من فاضلة وعمر . لقد صرح صلاح قرب النهاية بأنه خلق من أجل جرمين ، ولم يكن بحاجة إلى الصراخ لنفهم أن بطل المنفى وجيل المأساة قد خلق من أجل أرض المنفى ، من أجل فرنسا . ولقد تحاملت فاضلة على نفسها وشاخت الكلمات على شفتيها وقالت إنه ليس من العيب أن يحب الإنسان وطنه ، ولكنها أيضاً ابنة ذلك التمثال ، هي عنصر من عناصره الرخوة . والبطل الغائب الذي يأتي ذكره مراراً دون أن نراه لحظة واحدة هو الجزائر ، غيابها يرمز إليها ، ومأساة جيل المنفى في بطولتها . . مهما ضعفت دماؤها في شرايين مالك حداد تحت ضغط الدماء الجديدة .

* * *

إذا كانت الدماء القديمة قد غلبت الدماء الجديدة فى رواية محمد ديب ، بينما غلبت الدماء الجديدة على الدماء القديمة فى رواية مالك حداد ، فإن هذه الدماء وتلك تتوازى توازياً مرًّا ومؤلماً فى رواية كاتب ياسين « نجمة » . وهى من خلال هذا التوازى المؤلم تصوغ البناء « الجزائرى » للرواية مهما شابت هذا البناء تمزقات الصراع الكامن بين الحضارة الأصيلة والحضارة الوافدة . إن معاناة كاتب ياسين الهائلة لم تغلّب أيًّا من الحضارتين على الأخرى ، فأقبل هذا التمزق الملتاع شاهداً أميناً على صدق المحاولة وأمانة التجربة . فإذا جاءت « البيت الكبير » بشيراً بمولد الرواية الجزائرية . فإن « نجمة » تبرز من بين معظم المحاولات والتجارب ، وبالرغم من كل ما بها من تمزقات . تبرز دليلا يقينيًّا على أن الرواية « الجزائرية » قد ولدت وما جراحها إلا جراح الجزائر وعذاباتها .

وأود هنا أن أستشهد بما قاله ناقد جزائرى عام ١٩٥٧ — أى غداة ظهور « نجمة » التى نشرت عام ١٩٥٦ — هو أبو القاسم سعد الله الذى أعاد نشر ما سبق أن قاله فى كتابه « دراسات فى الأدب الجزائرى الحديث » : « ... الثقافة الجزائرية ذات حظ عاثر ، وتتخذ شكلا انفصاليًّا يكاد يكون خطراً على المجتمع نفسه . والحقيقة أن هناك ثقافتين فى الجزائر تناصب كل منهما العداء للأخرى : ثقافة فرنسية وثقافة عربية صرفة . أما الثقافة العربية فتتخذ شكلا متطرفاً كرد فعل للثقافة الأخرى . وهى ثقافة يسودها الجمود والتقليد ، وينتهى بها السير دائماً إلى منتصف الطريق . إن مجالها لا يخرج عن التعليم الدينى وفروع اللغة العربية . . ومن الممكن أن نفترض وجود صنف آخر من المثقفين فى الجزائر ، أى أولئك الذين جمعوا بين الثقافتين . ولكن هذا الصنف قليل جدًّا ، وهو بالتالى لم يستطع أن يفرض اتجاهاً ثقافيًّا على المجتمع » . وإلى هذا الاتجاه ينتمى كاتب ياسين ، ولكنه لم يجمع بين الثقافتين جمعاً أكاديميًّا محضاً ، فهو لم يكمل دراسته المنظمة إذ تشرد وهو بعد صبى لم يتجاوز السادسة عشرة على أثر الإخفاق المدمر لمظاهرة الثامن من مايو ١٩٤٥ . ينتمى كاتب ياسين إلى هذا

الاتجاه بالمعايشة الحارة لفرنسا والجزائر جنباً إلى جنب . وبغير أن تكون إحداهما رد فعل للأخرى . رضعت طفولته من ثدى الحياة البدوية التى عاشتها قبيلته فى الجبال والصحارى، وكان الكتّاب بجناحيه : اللغة العربية والإسلام، هو الفطام الفاصل بين الطفولة والصبا ، وفى صباه تلقته المدرسة الفرنسية إلى أن رمت به إلى مدرسة الحياة العريضة التى تتجاور فيها البداوة والعروبة بإسلامها وفرنسا بحضارتها . ولقد امتزجت هذه العناصر الثلاثة فى وجدان كاتب ياسين وعقله امتزاجاً دموياً من خلال الصراعات المروعة بين الأطراف الثلاثة التى تجاذبته فى حدة وعنف : نحو الجزائر بعروبتها وإسلامها، ونحو أوربا بعلمها وحضارتها . ولم يكن الشد والجذب مجرد رياضة فكرية مضنية ، وإنما كان واقعاً مرًّا أليماً تعيشه بلاده، واقعاً استعمارياً متفوقاً فى العلم والحضارة يسود واقعاً وطنياً معذباً يطحنه التخلف . عاش كاتب ياسين هذا الواقع بذرات دمه ، وليست هذه عبارة مجازية ، وإنما أقصد كل حرف فيها ، فقد كان احتكاكه الدامى بتخلف وطنه وتقدم سادته الأجانب هو الأب الشرعى — وليس الترف الذهنى — لذلك التمزق اللاهب بين أضلعه ، التمزق الذى أثمر فيما بعد روايته اليتيمة « نجمة » أعظم منجزات الأدب الجزائرى الحديث كما يذهب النقاد الغربيون والعرب على السواء .

وتنبع أهمية « نجمة » فى تقديرى من أنها تجسيم بالحجم الطبيعى لرحلة العذاب التى خاضها كاتبها ووطنه جميعاً . إنها تجسد — شكلا ومضموناً — كافة مراحل التطور ومختلف أشكال التناقضات واتجاهات الصراع ونتائجه التى انتهت إليها الرحلة الدامية . ولربما كانت الثمرة الأولى لهذا العبء الذى قامت به الرواية، أنها حققت درجة عالية من الوحدة الدينامية فى العمل الفنى حتى أصبح من العسير تصنيفها إلى شكل ومضمون ، كما أنها حققت درجة عالية من روح الخلق حتى أصبح من العسير تصنيفها إلى خيال وواقع . فالشكل والمضمون من ناحية ، والواقع والخيال من الناحية الأخرى ، يرتبطان ارتباطاً ديناميًّا عميقاً يرتفع بها إلى المستوى الخلاق الحى لكل إبداع عظيم . الشكل يصلح مدخلا

إلى المضمون ، والعكس صحيح ، وكذلك الأسطورة تصلح مدخلا إلى الواقع ، والعكس صحيح أيضاً .

والشكل فى « نجمة » قريب غاية القرب من الفن التشكيلى فى أحدث مراحله ، إذ هى تبدوكلوحة تجريدية يصعب أن تحدد لها بداية ويصعب أن تحدد لها نهاية ، وبالتالى تخلو الرواية من البناء الكلاسيكى فى أية صورة من صوره ، ومهما بلغ به التطور كما هو الحال فى قصة محمد ديب مثلا . « نجمة » تبدأ من النهاية وتنتهى بالبداية . والأدق أن يقال إنها خلت من البداية والنهاية معاً . فهى لا تعتمد على منطق « التطور » الطولى المستقيم ، لا فى شخصياتها ولا فى أحداثها ، لأن رؤيتها للزمن لا تصدر عن منطق التقدم إلى أمام بصورة عفوية أقرب إلى الحتمية . . وإنما يجتمع الماضى والحاضر والمستقبل فى « نجمة » اجتماعاً حيًّا مشخصاً ماثلا بغير هندسة أو تخطيط . لذلك فهى قد تتشابه مع قصة « الصخب والعنف » لفوكنر أو قد تتشابه مع « رباعية الإسكندرية » للورانس داريل من حيث إن لكل شخصية زمانها الخاص ورؤيتها الخاصة التى أملت على كل من فوكنر وداريل هذا التجديد فى بناء الرواية الحديثة حيث أفردا لكل شخصية فى روايتيهما حيزاً خاصاً من الزمان تروى خلاله « الحدث » المشترك من وجهة نظرها . هذا التجديد الذى قلده فى الرواية المصرية فتحى غانم وصوفى عبد الله ونجيب محفوظ ، فى « الرجل الذى فقد ظله » و«لعنة الجسد» و«ميرامار» . تتشابه «نجمة» مع هذه الأعمال جميعها فى انتساب الزمن إلى التكوين الداخلى للشخصية بحيث يصبح لها رؤيتها الخاصة إلى « حدث واحد » تختلف فى رؤيته بقية الشخصيات . ولكن « نجمة » تضيف شيئاً آخر جديداً كل الجدة ، هو انتساب الزمن — فى نفس الوقت — إلى التجربة التى قامت الرواية بعناء تجسيدها . وأقول « التجربة » لا « الحدث » لأن الرواية تخلو من الحدث منذ تلك اللحظة التى خلت فيها من « البداية » و « النهاية » . وإنما هى تجسد « تجربة » بدايتها تمتد إلى الماضى السحيق فكأن لا بداية لها أو أن هذه البداية غير معروفة تماماً ، وتمتد نهايتها إلى المستقبل البعيد فكأن

لا نهاية لها ، أو أن هذه النهاية غير معروفة تماماً . ينتسب الزمان فى « نجمة » إذن انتساباً مزدوجاً إلى الشخصية من جهة ، وإلى التجربة من جهة أخرى . والتجربة فى « نجمة » بعثت فى شخص « المرأة المتوحشة » التى جاءت إلى الدنيا من صلب جزائرى نسبه قادم من أب الآباء وجد الأجداد « قبلوت » القديم ، ولكنها فى نفس الوقت جاءت من رحم فرنسية عشقها أربعة تنافس منهم اثنان منافسة انتهت بمصرع أحدهما فى ليلة ميلاد نجمة — المرأة المتوحشة فيما بعد — وبقى الآخر أباً مجهولا لهذه الفتاة التى تزوجت أخاها دون أن تدرى وتبارى الشيوخ فى فرض أبوتهم عليها . ولعله من أيسر الأمور أن يوقع الباحث على جميع التفسيرات التى قيلت فى نجمة على أنها رمز الجزائر الجديدة ، وأن الزنجى الذى صرع أباها الحقيقى وحرسها طوال الطريق إلى آبائها الجدد ، هو أيضاً رمز إفريقيا السوداء . من أيسر الأشياء أن يوافق المرء على هذه التفسيرات المغرية لأنها تريحه ، ولكنى أعتقد أن كاتب ياسين من حقه أن يطالبنا بالمزيد من العناء فى اكتشاف رؤياه ، لأنه مهما عانينا فلن نصل إلى سفح معاناته التى بلغت به أعلى ذرى التوتر وأقسى ألوان التمزق . فلو أن نجمة هى الجزائر وحسب لكانت رمزاً قريب المنال كهذا الذى نراه فى شخصية « زهرة » بطلة رواية « ميرامار » لنجيب محفوظ . ولكن نجمة فيما أتصور هي « تجربة » عميقة الأغوار فى حياة بقية الشخصيات ، لا يتحدد معنى الزمان فى الرواية — وبالتالى شكلها — بدونها . هى تجربة ينبثق زمانها مع الجد القديم الذى اتخذ من جبل « الندحور » موطناً لأبناء القبيلة فخانه الأحفاد يوم استطاع الفرنسيون أن يقطعوا الرؤوس ويرثوا الأرض وما عليها سوى الشيوخ والأرامل والأطفال . أما الشباب فقد تفرق هنا وهناك بحجة أو بأخرى فراراً من الذبح . وهى تجربة يتصل زمانها بالشبان الأربعة — الأخضر ومراد ورشيد ومصطفى — الذين التقوا فى حب نجمة ، كل على طريقته — بعد أجيال وأجيال من خيانة الأحفاد للجد — وانتهى بهم المطاف بعد زيارات تقصر أو تطول للسجن وبعد أحداث يتقدمها الثامن من مايو ١٩٤٥ ، انتهى بهم المطاف إلى التفرق من جديد فى جهات ثلاث مختلفة لأن الرابع كان يقضى مدة عقوبته فى السجن ، أحدهم إلى

قسطنطينة والآخر إلى عنابة والثالث إلى جهة ثالثة . ولكن المسافة بين التفرق الأول الذى أحدثته مباغتة الفرنسيين لأحفاد قبلوت فوق جبل الندحور وبين التفرق الجديد الذى أحدثته نجمة خلال سنوات العشق والسجن والوصال والإثم والعذاب ، المسافة بين الاثنين هى جوهر « التجربة » فقد تفرق الشباب من جديد ليصنعوا فى الجبال والصحارى والمدن شيئاً لم يتلفظ به كاتب ياسين ولكن صدورهم تصرخ به . لقد تفرقوا بعد أن ظهر لهم قبلوت فى الزنزانة وعيناه تشعان رسالة خاصة لكل منهم ، هى رسالة عامة إلى شباب القبيلة كلها ، إلى الجزائريين جميعاً ، أن يستردوا جبل الندحور من غاصبيه ، أن يستعيدوا الجزائر من فرنسا . . لقد اختطف « سى مختار » ابنته الشرعية من أمها بالتبنى ، واختطفها منه الزنجى إلى رجال القبيلة باسم الأبوة ، وكأنها « نبوءة » لابد من أجل تحقيقها أن يتفرق العشاق الأربعة « ولو كان مراد معهم لكان باستطاعتهم أن يسيروا فى الاتجاهات الرئيسية الأربعة ، كان باستطاعة كل منهم أن يأخذ اتجاهاً محدداً » . على أنه إذا كان مراد ما يزال بالسجن ، فإن الأخضر يقتسم المال الذى أعطاه له ذو اللحية مع رشيد الذاهب إلى قسطنطينة ومصطفى الذى اتخذ طريقاً آخر ، أما هو ففى طريقه إلى عنابة . . أولئك هم رسل نجمة — المرأة المتوحشة — إلى الخلاص الموعود . . حينذاك يستريح قبلوت القديم ولا تعود عيناه تبرقان بالألم ، وإنما يستريح فى قبره المقدس فقد كفر أحفاد الأحفاد عن خطيئة الآباء فى حق جد الأجداد .

الشبان الأربعة إذن هم أبناء الجزائر الجديدة ، أو هم فى تصور أكثر دقة بمثابة البشارة السابقة على مولد الجزائر الجديدة ، أما نجمة فلها من الجزائر الجديدة نصيب ، ولها من الجزائر القديمة نصيب ، ولها من فرنسا نصيب . . وقد تفاعلت هذه الأنصبة فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها فأثمرت هذه « الثورة » العارمة التى كشفت حقاً الحجاب عن وجهها ولكنها لم تنس قط أصلها ومنبتها ، لقد تزوجت أخاها وضاجعت الآخر ، ولكن طهارتها فوق كل شبهة وإثم ، لأن نجمة هى ابنة الجميع وعشيقة الكل « هى روح الجزائر الممزقة

من البداية والمهددة بمختلف التوترات والتمزقات الداخلية » كما وصفها كاتب ياسين فى مقابلة أدبية .

هذه الروح ، هى الثورة ، والثورة هى التجربة التى امتصت زمانها الخاص على نحو شديد التعقيد من الماضى والحاضر والمستقبل . فهى أشبه بالبناء الموسيقى كما قال الناشر الفرنسى فى صدر طبعتها الأولى « إنها هذا التعداد الاثناعشرى لفصول الكتاب . كل فصل يؤلف التفافة كاملة . . وعلى كل التفافة من خطه اللولبى ترى المؤلف يزرع اثنى عشر رقماً . . تبدأ الالتفافة بالرقم الأول . . ثم تتلاشى فى الرقم الثانى عشر . . لتفسح المجال لحركة جديدة تعيد الدورة ذاتها » أو هى عالم من الكواكب « وضع المؤلف فيه الشمس — نجمة — فى المركز ووضع من حولها عدداً من النجوم المختلفة الأحجام ، وهذه النجوم نفسها لها توابع . وبرغم أن الشمس تحتل مركزاً ثابتاً وتشع دائماً تقريباً بنفس القوة ؛ فإننا لا نعلم عن هذه الشمس إلا من خلال الضوء الذى تعكسه على الأجسام التى حولها ، ولكنها تملك قوة تبعيد وتقريب هذه الأجسام من الضوء تبعاً لدوراتها المعتادة . وما دامت الأجسام مرتبطة بهذه الحركة التى تعيدها إلى مركز الضوء حسب قانون ثابت ، فإن النتيجة هى عودة دائمة نحو الشمس (نجمة) وامتزاج كامل بين الماضى والحاضر والمستقبل » . . هكذا وصفها ناقد فرنسى فى بحث حول « القصة الجديدة » (بمجلة اسبرى عدد يوليو وأغسطس ١٩٥٨) . ويبدو واضحاً من هاتين الفقرتين أن النقد الفرنسى يضع يده بمهارة فائقة على قضية الشكل فى « نجمة » ولكنه لم ينفذ قط من هذا الباب الرحب إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً ، بل هو يتورط فى خطأ فادح عندما يقتصر على هذا الجانب ، إذ يثب مباشرة إلى القول بأن « نجمة » — بالتالى — تنتمى إلى « الرواية الجديدة » التى ظهرت فى فرنسا منذ أكثر من عشر سنوات . إن « نجمة » لا تنتسب إلى الرواية الجديدة وإن اقتربت منها مصادفة فى بعض جزئيات الشكل ، لأن كاتبها ينتسب إلى « تجربة » إنسانية تختلف فى الكثير عن تجربة كاتب الرواية الجديدة فى أوربا . إن تجربة كاتب ياسين ، أو نجمته فى ليلنا الطويل، هى

الثورة ، لذلك كان رمز البطولة فى المقاومة الجزائرية لا ينعقد لبطل من أبطالها المناضلين . . وإنما يرى كاتب ياسين هذا الرمز مجسماً فى تلك الروح القريبة مما عرفناه عند توفيق الحكيم فى روايته « عودة الروح » ولكن على نحو أكثر تركيباً . ومن هنا كان البناء الروائى المركب فى نجمة ليس شكلا فنياً فحسب ، بل هو مضمون فكرى أيضاً . والفنان حريص منذ الوهلة الأولى على تأكيد هذه الصلة العضوية بين الشكل والمضمون ، حتى إذا واجهنا فى سيرنا أوصالا ممزقة أدركنا على الفور أن هذا التمزق لا يكتسب معناه من التخلخل الذى لاحظناه فى قصة مالك حداد . تخلخل الزمان والإنسان فى قصة يولسيز . وإنما تعكس الأوصال الممزقة فى « نجمة » أسطورة الجد القديم « قبلوت » التى تشبه من أحد وجوهها الأسطورة المصرية القديمة التى جمعت فيها إيزيس أطراف أوزوريس فدبت فيها الروح من جديد .

تبدأ الرواية بهروب الأخضر من السجن وعودته إلى الصحاب الذين يعملون فى ورشة يرأسها السيد إرنست وابنته الجميلة سوزى التى ينوى سائق العربة ريكارد — صاحب الضيعة المجهولة النسب — أن يتزوجها . وقد دخل الأخضر السجن لأنه حاول أن يرفع وجهه فى وجه إرنست ، ودخل مراد السجن لأنه رفع وجهه فى وجه ريكارد وأرداه قتيلا فى ليلة زفافه . لا يحدث لهذه القصة — أو هذا الحدث — أى تطوير حتى النهاية . . وإنما تظل إطاراً يحيط « التجربة » — نجمة أو الروح أو الثورة ، سمها ما شئت من الأسماء — ويبرز كل زاوية من زواياها إطاراً ثابتاً لصورة واحدة لا يتغير فيها إلا الخطوط والألوان من حين إلى حين . إنها فى إحدى المرات خطوط السجن « ما أعلى الأسوار يا أماه » يقول مراد ، لقد حل الكورسيكيون محل الرومان « ونتابع نحن دورة العبيد » . ويظل الإطار قائماً وإنما تبهت فى الصورة ظلال السجن لتبرز خطوط العلاقة بين العمال والسيد الفرنسى « أشبه ما يكونان بمعسكرين يعرف كل منهما الآخر معرفة تامة منذ أمد طويل » . . وتتلاشى هذه الزاوية لتظهر زاوية جديدة « أنتم الأغنياء تنامون فى أسرة الفرنسيين ، وتأخذون كل ما تحتاجونه من مخازنهم .

أما نحن فنكتفى بمد من الشعير ، ودوابنا تأكل كل شىء » . . وتختفى هذه الألوان جميعها رويداً رويداً حتى يسود اللون القانى فى الثامن من مايو ١٩٤٥ لأنه اللون الوحيد الذى أهلته نجمة لأن يمسح عار الألوان الماضية ، لقد تفرقت المظاهرة الأولى حقاً ، ولكنها كانت دقة الناقوس المدوية التى تجمعت حولها الآذان بعد ذلك التاريخ بأقل من عشر سنوات . . حيث كان الأخضر ورشيد ومصطفى — ومراد من سجنه — قد تفرقوا فى أنحاء الجزائر يبشرون بيوم آت لا ريب فيه ، هو اليوم الذى اشتعلت به عينا قبلوت فى الزنزانة ، وهو اليوم الذى أوصى به سى مختار إلى رشيد فى الطريق بين مصر والجزيرة العربية ، قال له « يجب أن تفكر فى مصير هذا الوطن الذى أتينا منه . إنه ليس مقاطعة فرنسية ، وليس على رأسه باى ولا سلطان . ربما تفكر فى الجزائر التى ما برحت عرضة للغزوات فى التاريخ ، وفى ماضيها المستغلق ، لأنا لسنا أمة . لم نصبح أمة بعد . عليك أن تعرف ذلك . نحن لسنا إلا قبائل منكوبة » . . وتلك إذن هى بؤرة المأساة التى عبر عنها الكاتب فى موضع آخر قائلا « . . ولكن الاحتلال كان شراً لابد منه ، كان طعماً موجعاً يحمل معه وعداً بالتطور لشجرة الوطن التى أخذت الفأس تعمل فيها ضرباتها . . وكان على الفرنسيين ، كما كان على الترك ، والرومان ، والعرب من قبلهم ، أن يتمكنوا فى الأرض ، رهائن الوطن الذى يتمخض ، الوطن الذى كانوا يتنازعون خسيراته » . ولكن المد والجزر « قد تلاعبا بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله ، واكتسحها هذا الذبول العاصف ، ذبول شعب يحتضر » . وبدلا من الموت تطلع نجمة فى سماء الجزائر ، ويحفر الأخضر بالسكين على المقاعد والأبواب الخشبية « الاستقلال للجزائر » غداة انتهاء الحرب الثانية التى كان الجزائريون فى مقدمتها يدفعون الخراب عن أن يلتهم الجزائر وفرنسا معاً . ويتدافع الفلاحون والعمال ويتجمع الطلاب والشباب ويهتف الجميع ليوم النصر لا لفرنسا وحدها ، وإنما للجزائر أيضاً . وحينئذ تنطلق رصاصة لتصيب العلم ، وما أشبه المشهد بتلك المظاهرة السلمية التى خرجت بإذن من الإنجليز فى « بين القصرين »

قرب خاتمة ثورة ١٩١٩ فأطلق عليها جنود الاحتلال رصاصهم فجأة وسقط « فهمى » شهيداً . ولكن جنود الاحتلال الفرنسى فى الجزائر كانوا قد جردوا الشعب من سلاحه فى المساجد ، فهجمت عليهم الجماهير بالكراسى والزجاجات وأغصان الأشجار . وتدحرج حامل العلم ، ويقطع الجيش الشارع الرئيسى وهو يطلق النار على الأسمال المهلهلة ، ويطلق رجال الشرطة والمعمرون أيديهم وأسلحتهم فى الأحياء الوطنية فلا يبقى هناك باب مفتوح . ويسيطر اللون القانى على صورة نجمة فى إطارها الذى لا يتزحزح مهما تغيرت ألوان الصورة وخطوطها . فى يوم النصر على النازية تدوس فرنسا بأقدام حديدية على الإخاء والحرية والمساواة ، وتخرج النازية لسانها من فم فرنسى ساخرة من النصر « لا حاجة بنا إلى القانون هنا . إنهم لا يفهمون إلا القوة . إنهم بحاجة إلى هتلر جديد » . وتتجمع الخيوط من جديد عند نجمة لتتفرق بعدئذ فى الاتجاهات الرئيسية الأربعة مهما كان أحد العشاق الأربعة ما يزال فى السجن ، وكأنها « نبوءة » الغد ، إن ما فرقهم بالأمس ، هو بعينه الذى يفرقهم اليوم . . ولكن الأمس كان فراراً من السكين ، واليوم لقاء معه ، اليوم يثأر الأحفاد لجدهم القديم بفضل نجمة الحبيبة المتوحشة ، نجمة رمز البطولة فى المقاومة الجزائرية التى أثمرت نصراً جديداً بديلا للثامن من مايو ١٩٤٥ ، نصراً يلتئم فيه الشمل والجرح لتبدأ الجزائر حياتها الجديدة .

وهكذا يبدأ كاتب ياسين روايته — كلوحة تجريدية — بلا بداية محققة ، وينتهى بها بغير نهاية محققة ، يبدأ تجربته دون حدث قابل للتطوير ، وكأن القصة لا « قصة » لها . إنه يراكم جزئيات التجربة من أبسط مستوياتها ، إلى أن تتحول فى إحدى المراحل إلى مركب جديد يتطور بدوره إلى ما هو أكثر تركيباً . فالرواية فى بنائها مجموعة مستويات بعضها فوق بعض من أقل درجات البساطة إلى أعلى درجات التركيب . . ففى كل مستوى قد نرى نفس الأسماء والأحداث والمواقف ، أى أننا فى كل فصل من فصولها نلتقى بنفس الإطار العام ، ولكن الاختلاف الزمنى بين كل مستوى وآخر هو مصدر الرؤية الجديدة فى كل

فصل . . حتى تتكامل الرؤى عند السطر الأخير فى رؤيا واحدة شاملة لأدق الجزئيات والتفاصيل ، وأكبر الكليات وأكثرها تعميماً . وهذا ما قد يتسبب فى خلط لا حد له للقراءة غير الصبورة ، إذ قد يظن المرء لأول وهلة أن فصلا واحداً يغنى عن بقية الفصول ، ما دامت « ليست هناك بقية » لقصة تروى أو لأحداث تتوالى . وقد يذهب الظن إلى أقصى تخوم الإثم فيتصور أن الأمور قد اختلطت على الكاتب ولم يعد يميز بين فصل وآخر . ولربما تهتدى قراءة مستأنية إلى أنها قصة واحدة ترويها شخصيات أربعة ، كلٌ منها بمنطقها الخاص . ولكن لا . . إن كاتب ياسين وهو يجسم تجربته فى حجمها الطبيعى كان أقرب ما يكون إلى المثَّال والموسيقى منه إلى « القاص » بمعناه التقليدى . . كان منذ البداية قد أزمع ألا « يقص » شيئاً وإن همس وأوحى بأشياء وأشياء ؛ فلم يخضع لأسلوب الرواية ، وإنما اتبع أسلوب النحت والنغم . . هو يضرب ضربته الأولى — بغير إزميل ولا نوتة موسيقية — فتتشكل الخامة بين يديه على نحو معين يلخص التجربة فى مهادها الأول ، ثم تتوالى الضربات فلا « تكمل » التشكيل وإنما تزيده عمقاً وتغنى أبعاده . ليس هناك خيط واحد يمتد من الفصل الأول إلى الفصل الأخير فى «نجمة ». وإنما هناك مجموعة خيوط تنتقل بكاملها من فصل إلى آخر قد تزيد فى الطريق خيطاً أو آخر ، ولكن أهم ما يحدث لها هو أنها تتبدل من وضع إلى وضع كلما اتصلت حركتها بالتجربة أو الشخصية ، أى كلما اتصلت بالزمان النسبى والزمان المطلق فى الرواية . ولذلك قد يشتبه علينا الأمر أحياناً ونتصور أن ما أمامنا هو « فلاش باك » أو نوع من « التداعى الذهنى » أو « الذكريات » . . ولكن الحقيقة أن المؤلف لا « يرجع » بنا مطلقاً إلى الوراء ، إنه وهو يستحضر فى مخيلتنا أحداثاً قديمة إنما يؤكد على « تواجد وحضور » هذه الأحداث الماضية فى قلب الزمن الحاضر . وقد يشتبه علينا الأمر أحياناً ونتصور أن ما أمامنا هو « حلم » يتشوف فيه صاحبه المستقبل . . ولكن الحقيقة أن المؤلف لا « يستدرجنا » مطلقاً إلى المستقبل ، إنه وهو يستحضر فى مخيلتنا أحداثاً لم تحدث إنما يؤكد على « تواجد وحضور »

المستقبل فى قلب الحاضر . وتلك هى أبعاد نجمة ابنة قبلوت والمرأة الفرنسية وعشيقة الشبان الأربعة ، وهى الأبعاد التى تصوغ لنا الزمان فى صورته المطاقة ، بينما تصوغ لنا بقية الشخصيات صورته النسبية . وبين الزمان المطاق — نجمة — والزمان النسبى « الأخضر ورشيد ومراد ومصطفى » صراع وتفاعل واندماج يتجسد يوماً فى الثامن من مايو ١٩٤٥ ، ويتجسد أياماً وسنوات فى صورة المليون شهيد ، ويتجسد دوماً فى ثورة الجزائر الدائمة . . ذلك لأن الثورة هى « روح » الجزائر ، هى العذراء والمرأة المتوحشة ، هى « نجمة » . ومن هنا كانت هذه الرواية الكبيرة هى الابنة البكر للجزائر بمعناها الأكثر شمولا وعمقاً ، فقد جسمت فى مختلف مستوياتها البسيطة والمركبة مراحل العذاب الأكبر الذى عاناه هذا الوطن برفقة أعظم أجياله على الإطلاق . يقول أبو القاسم سعد الله فى كتابه السابق « إن يقظتهم تعود فى أغلب الأحيان إلى اتصالهم ومعرفتهم بالثقافة الفرنسية ، وقد أصبح من المستحيل عليهم أن يتركوها ويعودوا إلى الماضى الذى يحاولون الابتعاد عنه تمشياً مع القرن العشرين . ولكن يستحيل عليهم فى نفس الوقت أن يقطعوا علاقاتهم بعالم طفولتهم وشبابهم وتراثهم الثقافى الخاص » . وتلك هى المهمة التى أنجزها كاتب ياسين فى الأدب الجزائرى ، فلم تغلب عليه الدماء القديمة ولم تغلب عليه الدماء الجديدة ، وإنما توازيا فى شرايينه توازياً حاداً مراً ومؤلماً ، بعد صراع هائل وتفاعل عميق واندماج شامل . ولذلك توفر البعد الإنسانى فى نجمة كما لم يتوفر فى عمل أدبى جزائرى من قبل ، ولكن البعد القومى هو ركيزتها التى لم تتزحزح عنها . . أما البعد الاجتماعى فيكفيه وضوحاً أن يجعل الروائى من الفلاحين والعمال والمثقفين الثوريين الخامة البشرية الرئيسية فى الرواية حتى إنها تصبح عن يقين رواية « جيل الثورة » فى مقابل جيل المأساة الذى عبر عنه مالك حداد . وفى تقييم هذه الأبعاد الثلاثة يصل الحماس بالدكتورة سعاد خضر أن تقول فى كتابها « الأدب الجزائرى المعاصر » : « لقد تغنى كاتب ياسين بالثورة وبالجزائر ووصف بشاعة حرب الإبادة وعذابات السجون وعبر عن آمال وآلام شعبه بقوة لم يستطع أحد قبله أو بعده أن يعبر بها » .

ليست هذه الروايات الثلاث ، لمحمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين ، إلا نماذج أكثر تمثيلا من غيرها للفكرة التى أطرحها فى هذا الفصل ، وهى أنه على الرغم من أن المقاومة هى النسج الأساسى للأدب الروائى فى الجزائر . . فإن هناك ثلاثة اتجاهات مختلفة تعبر عن رمز البطولة فى المقاومة الجزائرية ،أحدها يغلب الدماء القديمة الأصيلة ، والآخر يغلب الدماء الجديدة الوافدة ، والثالث يمزج بين هذه وتلك . ولكن الرواية الجزائرية لا تتوقف عند هذه الحدود ، فهناك أدباء كبار لم يكفوا يوماً عن المشاركة فى العمل الوطنى نضالا وفنًّا حتى سقط أحدهم شهيداً غداة التحرير ، هو مولود فرعون . ولقد كان نتاجه الأدبى وجهوده الفنية مع مولود معمرى فى إنقاذ التراث الجزائرى وبخاصة الشعر البربرى والأدب الشفوى للقبائل من أكبر الجهود الوطنية لبناء ثقافة جزائرية جديدة .

القسم الثانى

الفصل السادس

أزمة البطولة فى مسرح المقاومة

يكاد مسرح المقاومة أن يكون شكلاً مستقلاً من أشكال التعبير الدرامى ، فهو — فى معظمه — لا يخضع للتقسيم الأرسطى إلى تراجيديا وكوميديا ، ولا يخضع كذلك للتصنيف الحديث نسبياً الذى يضيف إلى الشجرتين الكبيرتين أغصاناً جديدة وفروعاً مثل الميلودرام والفودفيل والمسرح الغنائى والمسرح السياسى وأخيراً مسرح العبث . . إلى غير ذلك من مسميات درج عليها النقاد ومؤرخو الأدب المسرحى منذ نشأته إلى الآن . فلاريب أن مسرح المقاومة قد أفاد الكثير من هذه الأشكال جميعها ، ولكنه يكاد فى تصورى أن يتصف بسمات جوهرية تستقل به — وإن لم تفصله — عن بقية أشكال التعبير الدرامى .

والمقاومة فى ذاتها صراع بين قوتين ، لهذا كانت بطبيعتها خامة درامية . ولأنها لا تتم داخل الذات الإنسانية وإن تأثرت بها فهى بالقطع ليست خامة تراجيدية تجسد معاناة « الانقسام » ، ولأنها لا تتم بين مطلقين ولو كان أحدهما هو الخير والآخر هو الشر ينتهى بينهما النزال إلى انتصار للخير لا لبس فيه ، فإنها بالقطع ليست خامة ملحمية . ولكن مسرح المقاومة يستعير من العالم التراجيدى بعض قسماته ، كما يستعير من الملحمة بعضاً من ملامحها . فهو يتبنى فكرة « الانتصار النهائى » على مستوى المجموع وفى المدى الطويل ، وهكذا يقترب من أبواب الملحمة . وهو يتبنى فكرة « المأساة » على مستوى الفرد وفى المدى القصير ، وهكذا يقترب من دنيا التراجيديا . فأبطال المقاومة قد يموتون دون أن تثمر مقاومتهم انتصاراً ما ، ولكنهم يموتون وهم على « يقين » من هذا الانتصار . وهم فى ذلك من أصحاب « الرؤى » التى تكاد تتحول بهم إلى الأسطورة الرومانسية . فالاستشهاد هنا هو العمود الفقرى فى شخصية المقاومة . والاستشهاد

هو استباق قيمة جديدة بدلا من قيمة قديمة ، عن طريق الموت . لذلك كان الموت فى مسرح المقاومة ليس موتاً مقدوراً كما هو الحال فى التراجيديا ، ليس موتاً محتوماً ، ولكنه كذلك ليس موتاً اختيارياً كما هو الحال فى الملحمة . وهو بغير شك ليس موتاً بالصدفة العبثية كما هو الحال فى مسرح اللامعقول . ولعل قضية « الموت والشهادة » هى محور أزمة البطولة فى مسرح المقاومة . فالموت حقيقة بشرية عادية كالحياة تماماً ، ولكن هذه الحقيقة ليست هى منطلق البطل الذى يموت على مسرح المقاومة ، فلو أنها كانت كذلك لأصبحت المقاومة مجرد « مناسبة » تموت فيها إحدى الشخصيات . وسوف يتضح لنا فيما بعد أن المقاومة ليست مجرد مناسبة ، وإنما هى إحدى حقائق الوجود الإنسانى التى لا تقل أهمية عن الحياة والموت . والموت حقيقة غيبية — كالمجىء إلى الدنيا بغير زيادة ولا نقصان — لا تعرف ما هو ، وكيف كان ذلك . ولكن هذه الحقيقة ليست هى منطلق أبطال المقاومة الذين لا يبدأون « الفعل » فى حياتهم على ضوء « اللغز الكونى » أو « سر الأسرار » ، لأن الشك ليس عنصراً من عناصر وجودهم . وإنما اليقين هو العنصر الذى يحرك هذا الوجود . والموت حقيقة واقعة لا مفر منها ، ولكن هذه الحقيقة ليست هى منطلق الشخصية فى مسرح المقاومة لأن فعلها ليس استفزازاً من « قوة عليا » هى القدر المكتوب أو لعنة الآلهة . وليس استجابة عفوية للعبة الغدر والمصادفة .

الموت فى مسرح المقاومة هو موت « اضطرارى » يخضع لقانون الاحتمال لا للقدر ولا للمصادفات ، وهو موت معقد يرتبط بالأرض والقيمة ، وهما ما نسميهما بالاستشهاد ، ولكنه ليس موتاً « شخصياً » فقد يصيب هذا أو ذاك من « الأفراد » ومن لا يصيبه الموت لا يعتبر نفسه قد عاش ، ومن أصابه الموت لا يعتبر من الآخرين الأحياء أنه قد مات . إن جدلية الحياة والموت على أرض المعركة لا تمنح « السقوط » طعم المأساة أو نكهة الهزيمة ، إنها لا تجعل منه بطولة تراجيدية ولا شراً ملحمياً صريعاً . . وإنما تمنحه طعم « الشهادة » ، المعبر الوحيد إلى قيمة جديدة بدلا من القيمة القديمة .

والاستشهاد أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية . وهى رؤية يقينية واضحة لا لبس فيها ولا غموض ، وبالرغم من أن الشهيد لا يسمى شهيداً إلا بموته ، إلا أنه يحيا عمره بما يمكن تسميته « روح الاستشهاد » وهى الروح التى تدفعه إلى المقاومة وهو يعلم مقدماً أن الموت أرجح الاحتمالات ، ولكنه يعلم كذلك أن النصر لا يقل عن الموت رجحاناً . الموت للفرد ربما، والنصر للمجموع حتماً. فالنصر هنا مجاز يتصل بالمستقبل من ناحية الزمان، وبالأرض من ناحية المكان ، و بالجماعة من ناحية الإنسان . لذلك فهو « رؤيا » لابد لها من إيمان عميق وبصيرة شديدة الشفافية تقترب من حافة الحدس . ولكن « المقاومة » ليست حلماً ، هى مرحلة استباق الحلم ، هى الواقع فى مده وجزره مثل تسويد القيمة الجديدة، أو قبل تحويل الحلم إلى واقع جديد . وأزمة البطولة فى مسرح المقاومة هى هذا الصراع بين الواقع والحلم ، أو هى هذا الصراع بين القيم . وإذا كان الشهيد بصورة عامة هو الإنسان « من أجل » فإن المناضل الوطنى هو الشهيد « من أجل الأرض » والمقاومة الوطنية ترتبط عن طريق شهدائها بهذا المعنى ، وهذه القيمة . . وكلاهما نسبى بعيد عن المطلقات الرومانسية أو مطلقات العصر الوسيط بعدهما عن الدين أيام كان « العالم » المسيحى هو العالم الوحيد الذى يعرفه المؤمن فى ظل الكنيسة ، التى هى بدورها ظل الله على الأرض، وبعدهما عن الشوفينية أيام كانت النازية والفاشية هى القيم التى يعتقد بها المؤمن فى ظل هتلر وموسيلينى . إن « حرية الإنسان فى أرضه » هى قضية المناضل الوطنى ، أو الشهيد الحديث الذى ولدته انبثاقات « القومية » إبان حركة التطور التاريخى .

وإذا كان « تحرير الأرض » هو اليقين القريب من أن يكون رؤية صوفية عند بطل المقاومة ، فإن المقاومة فى ذاتها ليست مطلقاً من المطلقات ، هى ليست دفاعاً عن مطلق سماوى كالدين كما أنها ليست دفاعاً عن مطلق أرضى كالعرق . وإنما المقاومة حركة « نسبية » إن جاز التعبير عن ارتباطها بالأرض والإنسان والحرية ، وكلها عناصر « نسبية » تتبادل السلب والإيجاب والمد والجزر والشد

والجذب . وبين اليقين الصوفى عند المناضل وجدلية المقاومة أو نسبية حركتها تبرز على الفور « أزمة البطولة » التى يجسدها المسرح أكثر من أى فن آخر تناول قضية المقاومة بالتعبير . فالرواية تبلور رموز البطولة والشعر يبلور صورتها ، أما المسرح فهو القادر الوحيد بين الفنون على بلورة « الأزمة » . وهى الأزمة التى أوجزت مضمونها فيما سبق ، وقلت إنها ليست أزمة تراجيدية تعانى البطولة فيها من الانفصام وحتمية السقوط . وليست أزمة ملحمية يحرز البطولة فيها من يمثل الخير المطلق فى مواجهة الشر المطلق ، والانتصار فيها محتم هو الآخر . إن أزمة البطولة فى مسرح المقاومة لا تتبلور فى مواجهة البطل للموت ، وإنما لقيام هذا التناقض الأصيل بين يقين الرؤية ونسبية المقاومة . ولذلك كان بطل المقاومة وحده هو « البطل — الشهيد » بين بقية الأبطال ، لأنه لا يكفر عن خطيئة ارتكبها كما هو الأمر فى البطل التراجيدى ، ولأنه لا يعيش بموت خصمه كما هو الأمر فى البطل الملحمى . إن « البطل— الشهيد » يعيش ويموت لارتباطه المطلق بقضية نسبية فى جوهرها وإن ارتدت ثياب « الحق المطلق فى تحرير الأرض » فتلك هى القيمة البديلة التى تعتمد حركة استبدالها على سلسلة لا تنتهى من النسبيات . وتلك أيضاً هى أزمة البطولة فى مسرح المقاومة .

والتعبير الدرامى عن هذه الأزمة يتخذ مسارات مختلفة ، ولكنها تلتقى جميعاً فى نقطة واحدة هى أن الحدث الدرامى من ناحية والشخصية الرئيسية من ناحية أخرى هما معاً الأساس الراسخ للبناء المسرحى . والحدث الدرامى فى مسرح المقاومة — مهما تعددت زواياه — هو مثلث متساوى الأضلاع ، اثنان يوجزان القوتين المتصارعتين ، والثالث دائماً هو قطعة الأرض التى يتكئ عليها كلاهما . وليست الأحداث بعد ذلك إلا حركة الصراع بين القوتين اللتين يلدان من خلال هذه الحركة ما يسمى بالشخصية الرئيسية . فليس شرطاً أن تكون هذه الشخصية من هذا الفريق أو ذاك ، وإنما الشرط هو إيمانها اليقينى بحق أحد الطرفين فى تحرير أرضه وتبنى « الفعل » اللازم بتجسيد هذا الإيمان فيما يسمى بالمقاومة . وتتعدد أشكال المقاومة تعدداً مذهلا سواء ما عرفته حركات التحرر الوطنى

منذ انتشار ظهور القوميات إلى الآن ، أو ما يتفتق عنه خيال الفنان . ولكنها تتوحد جميعها فى تجسيد قيمة « الحرية » ومحاولة تسويدها على قيمة الاسترقاق والعبودية . وبالرغم من كافة الظلال الاجتماعية التى تتناثر هنا أو هناك فى اختيار الشخصية أو الحدث ، وتباينها من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، فإنه تظل السيادة « للأرض » بمعناها الوطنى الخالص ، هى مركز الدائرة فى الصراع بين الحرية والعبودية . ولقد تتم عملية التجسيد المسرحى فى إطار « الصراع الفكرى » أو فى إطار « الصراع الدموى » ، وقد تتم فى إطار « العرض التاريخى » أو فى إطار « الواقع المعاصر » . وكذلك يمكن تعميم البطولة على مجموعة من البشر بدلا من تخصيصها فى فرد واحد ، ويمكن للفنان أن يرمز إلى البطولة بهذا أو ذاك من رموز ، ولكن تظل « الأزمة » هى المحور الدرامى الذى ينسج الكاتب من حوله « الحدث » وتتكون من خلاله « الشخصية » .

* * *

ولربما اهتدينا على ضوء المنهج التاريخى إلى تطور السمات الخاصة بمسرح المقاومة ، والتى تجعل منه أو تكاد مسرحاً مستقلا بين أشكال التعبير الدرامى . ومن هذه الزاوية وحدها تتقدم مسرحية برنارد شو « القديسة جون » على بقية الأعمال التى عالجت هذه القضية لأنها تتناول البشائر الأولى لميلاد الفكرة القومية . فهى ليست فحسب قصة المقاومة الفرنسية الباكرة ضد الاحتلال البريطانى ، لأن هذا الاحتلال فى ظل البابوية الكاثوليكية التى ترى فى « العالم المسيحى » كنيسة واحدة لم يكن له المعنى الخطير الذى أعطته العصور التالية للاستعمار . . وهو المعنى الذى اكتسبته البشرية منذ أن رسخت فى وجدانها فكرة « الوطن » بدلا من الدين . ولعل هذا هو الدافع الأول لأن يختار برنارد شو « جان دارك » — أحد رسل القومية الأولين — نموذجاً لبطولة المقاومة الوطنية ، ولعله أيضاً هو الدافع الثانى لأن يختار بداية القرن الخامس عشر عصراً تجرى فيه أحداث التاريخ . ولأول وهلة يصطدم الباحث بما يمكن أن يعد تناقضاً فى شخصية جان دارك ، هو أنها وهى الكاثوليكية التى تتلقى وحيها من أصوات القديستين كاترين

ومارجريت ، فإنها فى نفس الوقت هى رائدة النضال ضد الإنجليز وإخراجهم من « أرض الوطن » فرنسا . والحق أن برنارد شو كان واعياً بهذا التناقض ، بل جعل منه إطاراً فنياً للشخصية . لهذا نراه يردد لفظة « بروتستانتية » كثيراً على أفواه اللوردات والكاردينالات ، وهى اللفظة المرادفة دينياً للرداء الفكرى الذى قام لوثر بتفصيله على الحركة القومية البازغة . ويبدو واضحاً على جان دارك أنها بالرغم من تلقيها الوحى من قديسات الكنيسة الكاثوليكية ، وبالرغم من تقبيلها لأهداب ثوب الكهنة الكاثوليك ، وبالرغم من تمسكها وإصرارها على أنها من رعايا البابا والكنيسة . . إلاأن مجمل الحوار بينها وبين قضاتها يؤدى إلى القول بأن العلاقة بين الإنسان والله ليست بحاجة إلى وسيط ، وهذا لب البروتستانتية وجوهرها الأصيل . أما سماعها الأصوات مع دقات جرس الكاتدرائية فهو أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية أو اليقين الذى ألهمها بروح الاستشهاد أن تقود حركة المقاومة حتى النهاية . والحق أن هذا ما يفسر لنا حماس الأساقفة الكاثوليك فى طرد جان دارك من «حظيرة الكنيسة » وتسليمها بعدئذ للسلطة الزمنية ، بل إن أحد القساوسة الإنجليز لم ينتظر الانتهاء من الإجراءات الشكلية قبل تنفيذ الحكم فساقها إلى الجنود حيث كانت المنصة قد أعدت أثناء المحاكمة لإحراقها فور إعلان الكنيسة رسمياً أنها لا تنشر ظل حمايتها على الفتاة . وهكذا استطاعت السلطة الإنجليزية أن تضم التوقيع الفرنسى جنباً إلى جنب مع توقيعها فى الحكم على جان بالموت حرقاً ، وإن اختلفت البواعث فإنها تلتقى فى النهاية . . إن الكاثوليكية الفرنسية وقّعت لأنها تدين الفتاة بالزندقة ، والعسكرية الإنجليزية وقّعت لأنها تدين الفتاة بمقاومة الوجود الإنجليزى على أرض فرنسا . ولكن الخاتمة واحدة هى « استشهاد » جان دارك فداء « للفكرة القومية » سواء ارتدت هذه الفكرة نسيجاً دينياً أوسياسياً ، فإن رداءها الأصيل هو « المقاومة الوطنية » .

ومسرحية برنارد شو مكونة من سبعة مشاهد . أولها لقاء جان مع روبير حاكم المنطقة التى تسكن فيها ، تستأذنه فى التوجه إلى ولى العهد لتخليص أورليان من الإنجليز وتتويجه ملكاً على البلاد فى كاتدرائية « راينس » . وبينما يدخل أحد

الفرسان هازئاً من « العذراء » التى تتصور أنه بالإمكان إخراج الإنجليز يفاجأ الجميع بقولها « إنهم رجال مثلنا على أية حال . . هكذا صنعهم الله كما صنعنا . . ولكنه أعطاهم بلادهم الخاصة بهم كما أعطاهم لغتهم الخاصة بهم . . ولن يرضى تعالى عن اغتصابهم لبلادنا . . فرساننا يفكرون فقط فى المال الذى سيجنونه من وراء الفدية التى يفرضونها على الأسرى والرهائن » . والمشهد الثانى هو لقاؤها مع شارل ولى العهد الذى يسمح لها بعد صعاب عديدة كادت تمزق الحوار بينهما أن ترتدى ثياب الجند وتمتشق السيف وتتوجه إلى أورليان . والمشهد الرابع هو لقاؤها مع القائد دنوا عند الشاطئ الجنوبى من نهر اللوار ، ومنذ وصولها تحركت الرياح فى اتجاه الغرب حيث الطريق إلى المعركة . وتكاد هذه المشاهد الثلاثة أن تتكامل فيما بينها على نحو يصوغها فى فصل مستقل عما يستجد من أحداث . وهو الفصل الذى تتبلور فيه شخصية جان تبلوراً يعيد إلى الأذهان الأبعاد التاريخية للعذراء التى أعلنت على الملأ أنها سمعت أصواتاً تدفعها إلى طرد الإنجليز من فرنسا . وفى مقدمة طويلة كتبها شو بعد عرض المسرحية لأول مرة ، كاد أن يخطط مقدماً لبناء هذه الشخصية تخطيطاً هندسيًّا صارماً ، كان يعكس فى واقع الأمر رؤية الفنان خلال عملية الخلق للشخصية التاريخية . . فالحق أن برنارد شو كان يعنيه فى الكثير أن يمنح المسرحية بكاملها هذه النكهة التاريخية التى تتجلى بصورة رئيسية فى شخصية جان دارك . لهذا لم يخلع عنها نقاب « القداسة » الذى خلعته على نفسها ثم خلعته عليها الكنيسة الكاثوليكية بعد إحراقها بخمسة قرون ، ولكن شو يستغل هذه الحالة من القداسة استغلالا فنيًّا محضاً . . أى كبديل موضوعى للرؤية الصوفية اليقينية أو ما أسميه بروح الاستشهاد الذى يقود الشخصية إلى الموت ، فلا يصبح مفاجأة ، بل نهاية متوقعة تتوج حياتها ونضالها ، بل تبدو هذه الحياة أحياناً وكأنها نضال « من أجل » الموت . لأن الموت فى ذاته يكتسب معنى جديداً يختلف عن كونه مجرد « العدم » إلى النقيض تماماً ، إلى بعث الحياة فى القيمة الجديدة الباقية بعد انعدام الوجود الشخصى « للبطل » الذى تجسدت فيه قبل الموت . وأزمة البطل إذن — كما هو الحال فى جان دارك —

تلازمه منذ أن يحمل أعباء البطولة . منذ أن يتلقى « الرسالة » بصورة ما .. وهى أزمة حياته مع « الرؤيا » وحياته مع « الواقع » فى وقت واحد ، وهى الأزمة التى تنتهى بانتهاء الوجود الشخصى للبطل ، أى بموته . هذه الأزمة — على هذا النحو — هى مصدر الاتساق فى بناء الشخصية ، على خلاف أية أزمات أخرى من شأنها أن تكون مصدراً للتناقض والانقسام والتمزق فى كيان الشخصية :
وتلك كانت مهمة برنارد شو فى القسم الأول من مسرحيته ، أن يقيم هذا التوازى المحكم فى شخصية جان ، بين إبراز أزمتها الروحية العميقة الغور فى نفسها ، وهى الأزمة التى تتخذ وجهاً واقعياً هو العمل السياسى المناضل لإجلاء المحتل الأجنبى . . وبين إبراز الاتساق الكامل فى شخصيتها الدرامية والإنسانية ، فهى من زاوية رئيسية تتميز بالتكامل الواعى الدقيق بين مختلف عناصر تكوينها الفنى والبشرى ولا تعانى بأية صورة من الصور توتراً أو انفصاماً . ويركز برنارد شو فى لقاءاتها الثلاثة بحاكم المنطقة التى تسكنها وولى العهد وقائد الشاطئ الجنوبى على هذه النقطة تركيزاً واضحاً يوحى بأن هذا هو جوهر الشخصية ، جوهر البطولة البعيدة كل البعد عن أن تكون بطولة تراجيدية . هناك متاعب لا حصر لها واجهت جان فى بيتها الذى كاد سيده وإخوتها أن يقتلوها غرقاً ، وفى قصر الحاكم الذى رفض أن يقابلها وهددها المرة تلو الأخرى بتسليمها إلى والدها ، وعند العاهل الذى اختاره الفنان ضعيفاً غاية الضعف لا يستطيع أن يقدم لها عوناً مهما كانت قيمته ، وعلى الشاطئ مع القائد الذى ينتظر من الريح أن تتحرك غرباً . ولكن هذه المتاعب لا تشكل « أزمة » الشخصية ، إنها الديكور الذى تتحرك خلاله صفاتها المميزة ، أما الأزمة فتبدأ حقاً من حيث كان التصور غير الفنى يقول بانتهائها . . تبدأ الأزمة حين يوافق الحاكم على إرسالها إلى ولى العهد وتبيض دجاجته العاقر ، وتبدأ الأزمة حين يوافق ولى العهد على إرسالها إلى القائد بعد أن اكتشفت وجوده رغم هيئته الزرية وتضليل حاشيته لها بشاب وسيم آخر زيف عليها شخصيته الحقيقية ، وتبدأ الأزمة حين يوافق القائد البحرى على تطهير أورليان وتتحرك الريح غرباً مع زوارق الحرب . أى أن الأزمة تبدأ

حين تغلب « الرؤيا » الواقع ، حين يتمكن الإيمان بالقيمة الجديدة أن يقول للجبل انتقل فينتقل ، ذلك أن غلبة الرؤيا على الواقع وانتقال الجبل من مكانه ليس إلا إيذاناً بتجسيد الأزمة الحقيقية ، أزمة استبدال الواقع بالرؤيا استبدالا نهائيًّا . حينئذ تتطور الأزمة إلى نهايتها فى القسم الثانى من المسرحية . وهو أيضاً يتكون من ثلاثة مشاهد .

فالمشهد الرابع هو لقاء بين السلطة الإنجليزية والكنيسة الفرنسية ، وهو اللقاء الذى يجسد فيه برنارد شو رأيه فى تشكيل المحكمة التى قضت بإحراق جان دارك من ناحية ،ورأيه فى الصراع بين الفكرة القومية والفكرة العالمية من ناحية أخرى . ويكاد هذا المشهد أن يقتصر على شخصيتين رئيسيتين هما النبيل الإنجليزى واريك والأسقف الفرنسى كوشون ، فالشخصية الثالثة للقس الإنجليزى ليست إلا امتداداً متطرفاً لشخصية اللورد . ولقد برع شو فى تجسيم التناقض شبه الثانوى فى العلاقة بين اللورد والأسقف ، والاتفاق الأشمل الذى يجمعهما . . فالتناقض يبدأ فى اللحظة التى يرى فيها اللورد « إعدام » العذراء بعين الواقع الذى يجب أن يتم بغير روتين ولو كان كهنوتيًّا ، بينما الأسقف يرى فى الإعدام عملاً من أعمال السلطة الزمنية لا علاقة له به وإنما هو يكتفى بحدود سلطته الروحية التى قد تطرد الفتاة من الكنيسة فتؤول تلقائيًّا إلى منصة الإحراق . . ولكن هذه الأيلولة فى ذاتها لا شأن له بها . إنه لا يحب لنفسه أن يقف موقف قيافا وحنان من صلب المسيح اللذين قاما بتحريض السلطة الزمنية ممثلة فى الحاكم الرومانى — بيلاطس البنطى — ولكن هذا بدوره غسل يديه متبرئاً من دم « هذا البار » وسلمهم المسيح . هكذا أراد كوشون أن يكون — أو أراد له الفنان فى واقع الأمر — قريباً من شخصية الحاكم الرومانى بعيداً عن موقف رؤساء الكهنة اليهود . على أن التناقض فى النهاية ،سواء بين أحبار اليهود والإمبراطورية الرومانية عند محاكمة المسيح ، أو بين السلطة الإنجليزية والكاثوليكية الفرنسية عند محاكمة جان ، هو تناقض شبه ثانوى . فالموقف الأصلى والأشمل هو « الاتفاق » حول التخلص من المسيح وجان دارك . وفى حالة جان فإن الاتفاق

يأتى من « وحدة العالم المسيحى » التى يباركها البابا والنبلاء جميعاً . هكذا نطق اللورد واريك صراحة « الناس لا يستطيعون أن يخدموا سيدين فى وقت واحد . . فإذا هم انجرفوا فى تيار خدمة وطنهم فقل على سلطة أسياد الإقطاع السلام ، وعلى سلطة الكنيسة السلام » ووفقاً لهذا التصور فإن سلوك جان من وجهة نظر اللورد الإنجليزى من شأنه « أن يدمر الكيان الاجتماعى للعالم المسيحى » ، « إنها طريقة ماكرة للقضاء على الأرستقراطية » . أما كوشون فبالرغم من كل محاولاته ليبدو قاضياً عادلا مندوباً عن السماء لا حاكماً باسم الإنجليز فإنه ينتهى إلى أن يسأل اللورد « ألا نستطيع أن نستبعد خلافاتنا فى مواجهة عدو مشترك ؟ » والعدو المشترك أو العذراء جان حين تهدد بطرد الإنجليز من أرض فرنسا ، إنما تعنى فى رأى الأسقف « طول البلاد وعرضها حيث يتكلم الناس الفرنسية . . وعندها أن الناطقين بالفرنسية هم ما يصفهم الكتاب المقدس بأنهم أمة واحدة . . وفى وسعك إذا شئت أن تسمى هذا الجانب من جوانب زندقتها قومية فليس فى استطاعتى أن أجد اسماً أفضل . . كل ما أستطيع قوله هو أن الفكرة ضد الكاثوليكية فى الصميم لأن الكنيسة الكاثوليكية تعرف مملكة واحدة فقط ، هى مملكة المسيح . . فإن أنت قسمت هذه المملكة إلى أمم وشعوب فإنك تخلع المسيح » . وهنا يرفع واريك راية الانتصار على خصمه المؤقت فيعلن « اتفقنا إذن . . فتول أنت حرق أنصار البروتستانتية ، وعلىّ أنا حرق أنصار القومية » .

على أن المشهد الخامس هو مشهد انتصار جان و« الأمة » الفرنسية فى موقعة أورليان ، وها هى ذى تتوج شارل ملكاً على البلاد ، ولكنها تحس بتغير خبيث يسرى فى عيون رفاق السلاح بل فى عينى الملك المتوج تواً فى كاتدرائية « راينس » كما تنبأت جان منذ البداية ، هذا التغير يطلب إليها أن تكتفى بما أحرزت وتتفضل مشكورة بالعودة إلى قريتها « وهل يستسيغ كبار الأساقفة تنحيتهم عن مذابحهم فى كنائسهم حتى بأيدى القديسين ؟ » كما قال لها دنوا غامزاً ما يحدث من حولها من همسات وإشارات تكاد تتحول إلى ضجيج ، يأمر بطردها قبل أن تراها الحشود المتجمهرة خارج الكاتدرائية تلتمس رؤيتها ،

مجرد رؤيتها . لقد تحول أنصارها الذين انتصرت لهم فى لحظة النصر إلى خصوم وأعداء ، لأنهم تصوروا مزاحمتها لهم على مقاعد النصر . ولكن ليس هذا إلا مظهراً خارجياً لأزمة التناقض بين الواقع والرؤيا فى مرحلة جديدة من بطولة جان، فلم يعد التناقض مقصوراً على العلاقة بينها وبين الإنجليز وإنما تعدى هذه المرحلة إلى التناقض بينها وبين رجال المقاومة الفرنسية أنفسهم . . فالملك ومن حوله يكتفون بأورليان والتتويج ، ومن ثم يبرز مطلبهم الآن باختفاء جان من مسرح الأحداث ، أما هى فترى الإنجليز فى عاصمة بلادها فلا ترى التتويج إلا ناقصاً ، إن مهمتها لم تنته بعد وإنما ينبغى مواصلة النضال ، أما الملك وأتباعه فيرون فى « معاهدة صلح » بينهم وبين الإنجليز طريقاً نهائياً للخلاص، لأنهم يرون فى موقعة أورليان والنصر فيها « خطأ » لن يعود . والجميع يرون هذا الرأى مهما تعددت زوايا الرؤية ، فالقائد دنوا لا يرى المسألة حظاً من السماء فحسب ، بل يرى « أن الله لا يعمل أجيراً لحساب أى رجل . ولا لأية عذراء » ولكنه من الزاوية العسكرية لا يرى فى استمرار المعارك إلا نتيجة واحدة محققة هى الهزيمة . أما جان التى تبلورت أزمة بطولتها طوال القسم الثانى من المسرحية، فإنها ترى فى هذا المنطق أو ذاك استسلاماً للأمر الواقع لا تجاوزاً له ، فمن الناحية العسكرية ترى فى « الشعب » قوة لا تقهر وتذكر الجميع بذلك اليوم الذى « رفض فيه فرسانكم وضباطكم أن يتبعونى للهجوم على الإنجليز عند أورليان ! لقد أوصدتم الأبواب لتمنعونى من الخروج . . وكان الذين يتبعونى هم أهل البلد وعامة الناس ، فاقتحموا الأبواب وعلموكم كيف يكون القتال الجاد » ، أما من ناحية السماء فإنها تصرخ فى وجوههم جميعاً " لا تظنوا أن فى استطاعتكم أن تخيفونى بقولكم لى إنى وحيدة . . إن فرنسا وحيدة . . والله وحيد . . فأين وحدتى أمام وحدة بلدى وإلهى؟ " » ولا حل إذن لهذه الأزمة التى تطورت إليها الأمور ، الأزمة التى ازدوج فيها التناقض فلم يعد مقصوراً على علاقتها بالغاصب الأجنبى ، وإنما تعدى ذلك إلى علاقتها بقادة وطنها ، فلا حل إذن سوى ما نطقت به جان من أعمق أعماقها « سأخرج الآن إلى العامة من الناس » . . وتلك

بالضبط كانت قمة الأزمة التى عانتها بطولة جان فى طريق المقاومة ، فمنذ أن خرجت من لسانها هذه الكلمات التى ترتبط بجوهر المقاومة وأبعد أبعادها لا بمظهرها وأقصر طرقها ، هذه الكلمات التى ترتبط على الفور « بقيمة » الحياة الجديدة التى تريد جان أن تحلها مكان القيمة القديمة السائدة ، القيمة التى يمثلها الاحتلال البريطانى والإقطاع الفرنسى والكاثوليكية التى تظللهما معاً . . هذه الكلمات هى التى أنهت كافة الوشائج التى تربط جان بالآخرين فأمست وحيدة لا تستطيع أن تصنع شيئاً إلا بموتها . نعم ، موتها فقط الذى يستطيع أن يصنع شيئاً من أجل وطنها ، شيئاً يتجاوز حتى رفاق الطريق الذين ساروا خطوة معها إلى أورليان وتخاذلت أقدامهم فى المضى إلى آخر الشوط . وهكذا أقبل موتها « ضرورة اضطرارية » ليس قدراً مكتوباً ، وليس اختياراً شخصياً ، وليس عبثاً فى عبث ، وإنما جاء تجسيداً لروح الاستشهاد التى حلقت طويلا فى معارك المقاومة واستقرت أخيراً أمام قضاتها فى قاعة المحاكمة .

والمشهد السادس هو مشهد المحاكمة ، هو منظر « الشهادة » التى قدمتها جان صباح موتها . موتها الذى وصفه واريك بأنه « ضرورة سياسية قد تكون مؤسفة ولكن لا مفر منها » . موتها الذى صفقت الكنيسة حوله باقات الزهور فى صبر قضاتها الذى عمد شو إلى إبرازه ومحاولاتهم إثناءها عن « ادعاءاتها » كما وصفوا رسالتها . ويعد مشهد المحاكمة هذا من أروع المشاهد التى عرفها تاريخ المسرح ، فقد عرف الأدب العديد من المحاكمات الفنية التى تحولت فى أحيان كثيرة إلى منابر للوعظ والإرشاد مهما اتخذت شكل «الصراع» بين الخير المطلق والشر المطلق . محاكمة برنارد شو أراد لها أن تكون « عادلة » و « موضوعية » فأحيا العصر أمامنا وابتعث التاريخ من مرقده لنضع كل شيء فى مكانه من العصر والتاريخ . هكذا تمثل لنا كوشون عادلا من وجهة نظره ، فقد استنفد معها كافة أساليب التهدئة والإقناع بالعدول ولم يستخدم معها قط أسلوب الإرهاب والتهديد . بينما لجأ لادفينو إلى استخدام هذا الأسلوب حين بلغ به الملل حد اليأس من المتهمة فتساءل عما إذا كانت منصة الإحراق قد

أعدت . وهنا يصل مشهد المحاكمة بالمسرحية إلى أعلى ذرى التطور الدرامى . فما إن سمعت جان دارك عن مصيرها مجسماً فى نيران تفنى الجسد حتى انهارت وأعلنت قبولها بما تراه المحكمة وتوقيعها على صك الاستنكار . تلك هى ضربة الفنان المقتدر فتشع الحياة بين جنبات المحكمة التى ترغب — كل الرغبة — فى إنقاذ « روح » جان من جحيم الحرمان الكنسى ، ولكنها ترغب بنفس المقدار فى الحيلولة دون أن يستمر «جسد » جان على قيد الحياة السياسية و « الوطنية »‌.. لذلك كان العفو عن روحها وحبس جسدها فى سجن مظلم مدى الحياة هو المعادلة الفنية التى صاغ فيها الكاتب موقف الكنيسة حتى يستريح « ضميرها » وتريح « سادتها » . ولكن جان دارك التى أراد الفنان بانهيارها المفاجئ أن يؤكد على « بشريتها » أمام الموت (فصورتها كصانعة معجزات ينبغى أن توضع دائماً فى إطارها « الإنسانى ») جان دارك هذه تتقــدم بروح الاستشهاد وقد استعادت الرؤية الصوفية اليقينية ، تتقدم نحو قضاتها بقدم ثابتة وتختطف صك استنكارها وتمزقه إلى ذرات تتطاير فى الهواء ، ثم تتقدم بقدم ثابتة نحو منصة الإحراق ليشتعل جسدها ويفنى ، ويبقى قلبها دون أن تمسه النار علامة الروح الباقية لتشعل نيران المقاومة حتى يتم إجلاء آخر جندى دنست قدماه الأرض الفرنسية . وهكذا تتخلص جان من « أزمة » بطولتها بتجاوز الهوة بين ما هو آنى وعرضى وطارئ إلى ما هو باق وجوهرى وثابت .

وكان من الطبيعى أن تكون هذه « الذروة » هى ختام المسرحية ، لأن البناء الذى اختاره برنارد شو منذ البداية ليس هو البناء الكلاسيكى الذى لا بد أن تنفرج فيه أزمة البطل انفراجاً تدريجيًّا ينتهى به إلى سفح الشعور حيث كان يقف عندما بدأ يقرأ أو يشاهد المسرحية . فقد كانت المشاهد الثلاثة الأخيرة بمثابة القسم الثانى للمسرحية ، وهو القسم الذى تبلور فيه الحدث تبلوراً كاملا ونهائيًّا لا تعوزه أية إضافات عامة أو تفصيلية . وأقبل التفاعل بين الشخصية والحدث صراعاً حيًّا محتدماً طول الوقت . ولكن المفكر فى عقل برنارد شو غلب الفنان فى وجدانه وراح يكتب مشهداً ختاميا قد يغطى الجانب التاريخى ولكنه يعرى

العمل الفنى من أخطر خصائصه ، أى قدرته على استبدال قيمة بأخرى مهما كانت النتائج ، مهما كان الموت إحدى محطات الطريق ، ومهما كانت البطولة فى « أزمة » دائمة التعقد لا يحلها سوى الاستشهاد . ولكن برنارد شو أراد أن يكفر عن « الخطأ التاريخى » كما تصوره بأن « الإنسانية » — كما تصورها أيضاً — قد أعادت اعتبار جان على مر العصور حتى أصبحت عام ١٩٢٠ « قديسة » مقررة على المؤمنين فى ظل الكنيسة الكاثوليكية . وكأن بطولتها فى حاجة إلى الختم البابوى للإقرار بقداستها ، أو كأن هذه البطولة « الشعبية » التاريخية التى جعلت من جان دارك واحدة من « رسل القومية الأولين » كما قال شو نفسه فى مقدمته الضافية بحاجة إلى تقديس الكهنوت حتى يعترف بها الشعب الذى بعثت من صلبه . لقد ضحى الفنان — بتأليفه هذا المشهد — بالنهاية الدرامية الرائعة فى المشهد السابق عليه ، وكانت تضحيته ثمناً غالياً لهذه المجموعة من الأفكار التى ترددت على ألسنة بعض الشخصيات فى هذا المشهد الأخير ، كالفكرة التى جاءت على لسان كوشون — فى عالم الأموات — متسائلا : « أمعنى هذا أنه لابد من مسيح يعذب ويهلك فى كل جيل لينقذ من لا خيال لهم ؟ » أو الفكرة التى خاطب بها دنوا روح جان « لا بأس . . السيوف يمكن إصلاحها . . إن روحك لم تتحطم ، وأنت روح فرنسا » أو الفكرة التى قالها شارل راكعاً لطيف جان « غير الأدعياء يحمدونك ، لأنك حملت عنهم عبء البطولة الذى ناءوا بحمله » .

هذه الكلمات الجميلة أقرب إلى ما يسميه النقد هذه الأيام بلغة « الشعارات » فالمسرحية لم تكن بحاجة أصلا إلى هذه « التغطية التاريخية » لإثبات قداسة جان التى اتخذت فى السياق الدرامى معنى مختلفاً عن المعنى الذى قصدته الكنيسة حين « أعادت إليها اعتبارها » . إن عظمة جان فى عرف الكنيسة هى أنها اختيرت ذات يوم لأن تستمع دون غيرها إلى أصوات القديسين ، وعظمة جان فى تاريخ الإنسانية هى أنها بلغت من الشفافية حداً استمعت فيه رغم ضجيج الكنيسة والنبلاء إلى صوت الشعب فاعتبرته صوت الله . . فما كان من الكنيسة

إلا ان ارتكبت جريمة قتل لا تغسل عارها مياه المحيطات ولا أمطار السماء ، وتزيدها إثماً على إثم هذه « المنحة » التى قدمتها بعد خمسة قرون فاعترفت بالقديسة جان . لقد كتب الكثيرون فى الشرق والغرب عن جان دارك ، ولكن مسرحية شو ستظل — بالرغم من سقطة المشهد الأخير — فى طليعة المسرح الوطنى الذى قدم لأول مرة صورة « البطل — الشهيد » ، بل إنه بين أعمال شو الكثيرة ترتفع قامة جان دارك حتى لتغطى بهامتها على بقية الهامات .

* * *

أزمة أخرى يعانيها بطل المقاومة فى صمت يقترب به خطوة بعد أخرى نحو « الشهادة » هى أزمته الداخلية التى تنشب بين ضلوعه حين يتعارض انتماؤه الشكلى إلى وطن بعينه ، وانتماؤه الأصيل إلى الحرية بعينها . تلك هى الأزمة التى جسدها لنا الكاتب الفرنسى — الأسبانى الأصل — عمانوئيل روبلس الذى يعد ، إلى جانب ألبير كامو ، من أكبر الأدباء الفرنسيين ذيوعاً فى الجزائر . وتتخذ قضية الموت فى أعماله أوضاعاً مختلفة ، كهذه الأوضاع التى نصادفها فى مسرحياته « أمام الموت ، ليال على العالم ، أعالى المدينة ، ذاك ما يسمى الفجر ، الحقيقة ماتت » . إلا أن مسرحيته « مونسيرا » التى اتخذت لها فى الترجمة العربية اسم « ثمن الحرية » لا تتخذ من الموت موضوعاً ، ولا يتخذ الموت فيها وضعاً ما ، وإنما يجىء الموت إلى بطلها الذى تسمت المسرحية باسمه تتويجاً لأزمة عميقة الجذور ، شديدة التشابك والتعقيد . ويستمد الكاتب مادته المسرحية من وحى الإرهاب الأسبانى فى فنزويلا عام ١٨١٢ إذ تمكن القائد الفنزويلى المناضل بوليفار من الهرب ليجمع أنصار الثورة على الغاصب الأجنبى ، وذلك بواسطة ضابط أسبانى يدعى « مونسيرا » رأى الحرية أثمن من أن تجزأ فهو لا يستطيع أن يزعم أنه « حر » بينما يرى الفنزويليين عبيداً تحت أحذية سادتهم الأسبان . وهكذا يتجاوز أسبانيته إلى أفق إنسانى أرحب فيعمل على تهريب بوليفار فى الوقت المناسب ، ولا بد حينذاك من أن يتكشف أمره للمسئولين

من رؤسائه، ولابد له أخيراً من أن يسوق قدميه مختاراً — أو مضطرًّا بالأحرى — إلى الموت . ولكنه بين تحريره لبوليفار وتقدمه إلى صليب الفداء ، يجسم الكاتب أزمة الحرية والمواطنة بين أضلعه بهذه المجموعة من الرهائن البريئة التى جلبتها سلطات الاحتلال إلى غرفة مونسيرا لتقتلها أمامه إذا لم يرشد عن مكان بوليفار فاختار لها — أو اضطر إلى ذلك — أن تتقبل الموت معه هذه الشخصيات البريئة الست عن أن يقذف إلى جحيم العبودية شعب بأسره . ويقول « ميشيل فوستر » مؤرخ بوليفار عن هذه الحقبة « لم يكن عدد الجلادين كافياً آنذاك ، وكان يقع من ألوان الفظاعة والوحشية ما أثار اشمئزاز المقربين إلى مونتفيرد . ولكن القضية كانت فى رأى الضباط الأسبان قضية معاقبة العصاة معاقبة تنفر الشعب من الثورة إلى الأبد » . أما روبلس فيقول فى مقدمة المسرحية : « . . ولما كانت هذه الفظائع والمذابح غير مختصة بتلك الفترة من التاريخ ، ولما كان الألم نفسه يفجر صراخ البشر منذ قرون ، وفى جميع أركان العالم . . على الصلبان التى كان يحتضر فوقها رجال سبارتاكوس أو على مقاصل مفتشى القرون الوسطى ، أو فى معسكرات التعذيب اليوم . . فلا بد أن يفهم قصد المؤلف من أنه لم يستعر التاريخ إلا وسيلة وديكوراً ولوناً . . » والمسرحية بالفعل تركز على البعد الإنسانى تركيزاً واضحاً منذ اللحظة التى اختار فيها الكاتب بطله من ضباط « العدو » ، تماماً كما هو الحال فى قصة فيركور « صمت البحر » . إن أمثال هذه الأعمال وإن بينت صلابة الشعب المعتدى عليه وحقه فى حياة حرة يهون فى سبيلها الموت ، إلا أن البعد الإنسانى يحتل مركز الضوء حين يعمد المؤلف إلى اختيار بطله من صفوف العدو لينحاز إلى حرية الشعب المغلوب على أمره . و « الإنسانية » هنا لا تعنى تجريداً عاطفيًّا مسرفاً فى المثالية ، وإنما تعنى أن إيمان فرد ما بالحرية يتجاوز أحياناً حدود الوطن الواحد ليشمل بقية الأوطان ، باعتبار أن الحرية واحدة لا تتجزأ فالقهر الذى يعانيه أحد الشعوب لا بد أن ينعكس على بقية الشعوب بصورة أو بأخرى ، ومنها الشعب الذى خرج منه القاهرون . وأيضاً باعتبار أن الإنسان هو الآخر واحد مهما

تعددت ألوانه وأديانه وأجناسه فما يحس به من ضيم فى مكان ما من العالم لابد أن يشعر به أى إنسان فى أى مكان آخر من العالم . وتلك هى دلالة أن يكون الكاتب فرنسياً والشعب المحتل فنزويلياً والغاصب الأجنبى أسبانياً . إن وحدة المصير الإنسانى هى نقطة الانطلاق الفكرية فى مسرحية روبلس . وسوف نلاحظ أن الشخصيات والحدث الرئيسى والمواقف المتفرعة منه ، كلها تنطلق من هذه النقطة الحاسمة . فالضابط « مونسيرا » يبلور هذه النقطة بلورة نهائية حين يصيح فى وجه الكاهن — الأب كورنيل — « ألم تثر قط لهذه الألوان من التعذيب والسلب والإرهاب ؟ أنت الذى تقر انتفاضة شعبنا كله فى أسبانيا ضد مرتزقة بونابرت ، كيف يمكن لك أن تشجب أعمال هؤلاء الرجال الذين يريدون أن يقاتلوا فوق أرضهم ليكونوا أحراراً ويعيشوا كما يعيش الرجال . . إن الفرنسيين فى أسبانيا هم مضطهدونا المكروهون الملعونون . وهنا ، فى هذه الأرض الجديدة ، يخضع الجنود الأسبان شعباً برمته لعبودية سوداء . . » ولكن الكنيسة التى اتخذت موقفاً مناوئاً لحرية الشعوب لم تكن لترضى بالتخلى عن تبرير القهر والطغيان الملكى بأن هؤلاء العبيد ليسوا إلا أشراراً نقتل الشر فيهم « إن رائحة جثثهم المريعة ليست إلا نتانة الشرير الملعون . فاسعد إذن يا مونسيرا ، إذا شعرت وأنت تلم بخرائب قرية ما بغضب الملعون العاجز ينبعث روائح فساد وانحلال » تماماً كما قال الفرنسيون عن شهداء الجزائر فى رواية « نجمة » لكاتب ياسين . منطق واحد يحكم أعداء الحرية فى كل زمان ومكان ، ومنطق واحد يحكم حركة الشعوب المستعبدة . ويحتال المؤلف على تجلية البعد الإنسانى بهذه الحيلة المسرحية البارعة فقد تفتق ذهن إيزكياردو عن خطة جهنمية تراءت له كحل مقطوع بسلامة نتائجه مقدماً . وموجز الخطة أن يستقدم بواسطة جنوده من الشوارع المجاورة وبصورة عشوائية ومفاجئة ، ستة أشخاص أبرياء لا حول لهم ولا قوة ويهدد « مونسيرا » بقتلهم جميعاً أمام عينيه إذا لم يصرح بالمكان الذى يختبئ فيه بوليفار قائد المقاومة الفنزويلية ضد الأسبان ، فهو الوحيد الذى يعرف هذا المكان لأنه هو الذى نقله إليه بعد أن علم بلحظة الانقضاض التى سيقوم

بها زملاؤه على بوليفار بالرغم من مرضه الشديد . ويظن مونسيرا لأول وهلة أنها نكتة ثقيلة الظل من نكات إيزكياردو لكنه يفاجأ بعد قليل بستة أشخاص يدخلون الواحد بعد الآخر وهم لا يعرفون لماذا جيء بهم إلى هذا المكان وأى مصير ينتظرهم . وهكذا يتحول المشهد إلى لوحة كفكاوية أصيلة من ناحية الشكل فهم متهمون فى قضية لا يدرون عنها شيئاً . ولكنهم من ناحية أخرى فى ارتباطهم غير المبرر منطقياً بمونسيرا هم متهمون وقضاة فى محاكمة يدرون عنها الكثير . ويختار روبلس الشخصيات الست اختياراً واعياً دقيقاً فهم الذين سيحركون الحدث الدرامى إلى نهايته : هذا بائع وذاك خزاف وهذه أم وتلك فتاة فى سن الزواج وشاب صغير ومعهم شخصية أسبانية واحدة لممثل فى إحدى الفرق المسرحية الوافدة . يضع إيزكياردو هؤلاء جميعاً فى غرفة واحدة مع مونسيرا ليقول لهم : هذا هو قاتلكم إذا لم يتكلم ! ! ويزداد الارتباط غير المبرر بينه وبينهم وثوقاً ولا معنى . لقد خلقت عداوة بينهم وبين شخص لا يعرفونه ، فجأة وبغير مناسبة حقيقية . وتلك أبشع مراحل التعذيب التى منى بها مونسيرا فهو يستمع إلى مأساة كل منهم إذا مات وترك أبناءه اليتامى أو زوجته الأرمل أو أمه الثكلى ، ولكنه لا يستطيع أن يتكلم لأن حياة هؤلاء لا تشفع لموت بوليفار . اختيار صعب ومرير ، هذا الذى انطوى عليه الفصل الأول بمشاهده العشرة .

والمسرحية فى صميمها هى مسرحية هذا الاختيار الصعب ، فلم يكن ثمة صراع داخلى فى شخصية مونسيرا بين أسبانيته وعلاقته ببوليفار ، وإنما هو كان قد تقمص شخصية بوليفار المفردة من ناحية ، والشخصية الجماعية للأبرياء الستة من ناحية أخرى. هذا الازدواج فى التقمص هو الذى كان يمزقه دقيقة بدقيقة : « لكل منكم حقيقته التى يدافع عنها وحياته وما هو أهم من حياته . ولكن بوليفار يظل بعد الآن الأمل الوحيد ، الأمل الأخير للفنزويليين بأن يتحرروا من الأسبان ؛ فلئن أسلمت بوليفار ، فإنى لا أسلمه وحده ، بل أسلم معه الحرية وحياة بضعة ملايين من البشر » . لم يعد مونسيرا ضابطاً أسبانياً فى جيش الاحتلال ، وإنما أضحى من زاوية ما بطلاً من أبطال المقاومة ، وإن اتخذ من

فنزويلا ميداناً لهذه المقاومة . ولأن المنطلق فى مقاومته إنسانى النزعة وليس دفاعاً عن قومية محددة ، فإن المؤلف يضعه فى مأزق إنسانى بحت فيختار له ست شخصيات بريئة يهددها صمته بالقتل . فهو من زاوية أخرى يصبح قاتلا بالمجان ، وإن اتخذت جريمته هذه الصورة العبثية للقتل . وهكذا يزاوج روبلس بين لحظة الاختيار الوجودى ولحظة القضاء العبثى فى مركب واحد لا سبيل إلى تجاوزه إلا بموقف قريب من جان دارك . وهو الموقف الذى صرخ فيه مونسيرا وكان صوته المعذب صدى قديماً لصوت التاريخ من فوق خشبة الصليب « إن القضية هذا المساء هى أن ننقذ نفوسنا لا أجسامنا ، إن القضية هذا المساء هى أن نموت لننقذ ملايين البشر ، لننقذهم من الشقاء ، ولنظل من ثمة جديرين بتضحية المسيح » إن جميع الذين « يختارهم » الله يجب أن يعذبوا . . هذا هو منطق مونسيرا ، منطق الرفض لشخصية يهوذا ، المنطق الذى يجسم نهاية التقمص المزدوج لبوليفار والأبرياء الستة ، وأخيراً هو المنطق الوحيد الذى « يتجاوز » ثنائية الاختيار الوجودى والقضاء العبثى فى مركّب جديد هو المسيح أو جان دارك أو جيفارا ، أى « البطل — الشهيد » الذى تملأ عينيه الرؤيا اليقينية الصوفية فلا يرى سوى « الصليب » يعلق عليه آلامه وآلام المجموع فى وقت واحد ، سواء كان هذا الصليب هو منصة الحريق التى استشهدت بنيرانها جان فى العصور الوسطى ، أو قتل برصاصها جيفارا فى العصر الحديث . كانت الرؤيا اليقينية الصوفية التى تملأ عينى مونسيرا هى أن ألوف الأطفال فى هذه الساعة يولدون عبيداً فى كل مكان من هذا البلد فلم ير بدّاً من أن يحمل صليبه وعيناه تزدادان اتساعاً كأن رؤياه تملأ وجوده كله « أنا أعلم . . أعلم أن باستطاعتى أن أختار ، وهذا ما يملؤنى رعباً فى الحقيقة . . إن هذه الحرية هى التى تعذبنى فى هذه اللحظة أكثر مما يعذبنى يقينى بأنى سأموت » ولكن لعل هذه هى التجربة التى « يحفظها لى الله » . لعل الله يعرف أحباءه حين يتركهم أولا « لهذه الحرية » . تلك هى مأساة مونسيرا إذن ، أن يختار بين الحياة العابرة لشخصه وستة من الأبرياء والحياة الباقية لبوليفار والملايين من الشعب الفنزويلى ،

وأن يكون محكوماً على هذا الاختيار مقدماً بترجيح كفة الاستشهاد عبر الرؤيا اليقينية الصوفية .

ولما كانت الرؤيا الصوفية فى جوهرها ثورة على الصورة التقليدية التى رسمتها الكنيسة للعظمة الإلهية ، فإن تحالفاً غير مقدس يتم فجأة بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ،فيشترك الأب كورنيل مع الضابط إيزكياردو فى « ارتكاب جريمة لا اسم لها ضد البشر وضد الله » كما جاء على لسان الممثل الأسبانى قبيل أن يأتى دوره فى صف الأبرياء الصرعى . ومن اليسير على الكاهن الكاثوليكى أن « يبرر » جريمته بأن الملك هو ظل الله على الأرض وأن بوليفار قد عصى جلالته « فهو إذن عدو الله » ومن ثم يصبح واجب المسيحى هو التضحية بكل شىء ليتم أسر بوليفار ، وعليه — هذا الممثل الذى قدم مع الفرقة الملكية الأسبانية ولا يعلم شيئاً عن المقاومة الفنزويلية — أن يموت سعيداً بهذا المصير « الإلهى » . تتشابه النتيجتان اللتان يصل إليهما مونسيرا وكورنيل كلٌ بطريقته تشابهاً غريباً فالله — فى النهاية — هو الحل الوحيد للأزمة والشفاء لكل قلق وتردد . ولكن الله عند مونسيرا فى صف المقاومة ، بينما هو عند القسيس كورنيل فى صف الملك . تلك هى الموضوعية الصارمة التى يستوحيها روبلس فى بناء المسرحية ، إنه لا يترك ثغرة واحدة تنفذ منها سهام الرؤية الذاتية للأمور . هو يكتب « عن » و« من أجل» المقاومة ، ولكنه يكتب أولا وقبل كل شىء « مسرحاً » أى عملا دراميًّا يجب أن تتدفق بين جنباته الحياة ، ولا يحدث ذلك إلا بالموازنة الموضوعية الدقيقة بين عناصر الحياة . لذلك يدور الحوار بين الغريمين : مونسيرا وإيزكياردو على هذا المستوى :

« مونسيرا : سأجعل معركة بوليفار معركتى ، حتى ولو لم أكن مؤمناً بوعد المسيح ! إن القضية هى أن ترد إلى ألوف المساكين كرامتهم كمخلوقات للإله !

إيزكياردو : ولكن الكتاب المقدس يقول إن الرب قائم فى كل منا ، وإنك

إذا عملت على أن تطلق النار ، مباشرة أو غير مباشرة ، على بشر أحياء ، فإنما أنت تصوب فوهات البنادق على الرب ! وإنك لن تستطيع بسبب هذا الإثم أن تفلت على أى حال من لعنته !

مونسيرا : إننى أقبل أيضاً ألا أفلت من لعنته ! »

هكذا موضوعياً يحسم الكاتب القضية كما حسمها باختياره البارع لشخصيتى « إيلينا » و « ريكاردو » بين الأبرياء القتلى . . فإذا كان البائع والخزاف والممثل قد أعمتهم اللحظة العابرة عما ينتظر حياتهم الباقية من شقاء دائم أو حرية دائمة ، فإن الكاتب قد اختار الفتى ريكاردو والفتاة إيلينا يعبران عن أصالة الشعب الفنزويلى ضد اللحظة العابرة . إن ريكاردو يهمس « إنى أصدقك يا مونسيرا » فقد قتل أبوه حين كان صبياً ، قتله الأسبان ، فلا يملك إيزكياردو إلا أن يأمر الجلاد بأخذ الشاب قائلا « إن فى رؤية بطل ما يحزننى دائماً . فأنا لا أحب أن يجد المرء معاذير لكى يموت » وفى بساطة بالغة يلتفت ريكاردو فى طريقه إلى الموت — بطلا شهيداً من أبطال المقاومة — إلى مونسيرا ليهمس من جديد « إننى معك » فلا يجد إيزكياردو مناصاً من أن يعترف — فى إطار الموضوعية التى آثرها الكاتب — بأنه هذا هو الذى قبل مصيره وحده « إنه الوحيد الذى يعتقد أن الموت يخدم قضية تتجاوز حياته فى القيمة » . ويذكر الجلاد وقد عاد من وكر الجريمة ليأخذ إيلينا إلى مصيرها أن الفتى « مات بشجاعة . رفض أن تعصب عيناه . ولكنى مع ذلك أدرت وجهه إلى الجدار . وفى اللحظة التى كنت أهم فيها بإطلاق النار ، صاح : لتعش . . لا أدرى ماذا . . لم يفهم أحد . ولكن لابد أن العبارة كانت : لتعش الحرية أو لتعش الثورة » . ويكاد أن يتكرر نفس الموقف مع إيلينا بفارق بسيط يؤكد على بطولة هذه الفتاة الجميلة . فقد أغراها إيزكياردو بالإفلات من الموت مقابل اللقاء على فراش الحب ، ولم يكن رفضها للعرض إصراراً على عذريتها بقدر ما كان موقفاً من الجلاد ، موقفاً إلى جانب مونسيرا وبوليفار والثورة .

واتساقاً مع « إنسانية » المسرحية فإن المؤلف الذى استعرض معنا ستة نماذج بشرية بريئة ماتت بغير ذنب جنته سوى أن مونسيرا لا يريد أن يفتح فمه بمكان بوليفار ، فإنه قرب النهاية وهو يشاهد الجنود تصطحب إيلينا عنوة إلى حيث يطلقون على شبابها الغض النار كاد أن ينهار ويصرخ « إنه بيت منعزل على بعد خمسمائة متر من طريق يؤدى . . » وما أشبه المشهد بموقف جان وانهيارها حين كتبت ما طلبوه منها. ولكن إيلينا لا تدع الفرصة تفلت وتحول فى صرامة وقسوة دون انهيار « البطل » فيتمالك نفسه ويعود إلى تماسكه ولا ينطق ببقية العنوان الذى يختفى فيه بوليفار . . تماماً كجان حين سمعت الحكم بالسجن المؤبد فانقضت على صك عبوديتها ومزقته إرباً وتوجهت شامخة إلى منصة الإحراق . ويموت الأبرياء الستة ويهدده الجلاد بأنه سيحضر ستة آخرين حتى ينطق فإذا لم يتكلم فسيقتل آخرين وآخرين ، ولو أدى الأمر إلى مصرع الملايين من شعب فنزويلا . ويخيل إليك أننا أمام جلاد دموى لا يرتوى من الدماء ، ولكن روبلس الذى يتسم مسرحه بالبناء الموضوعى الصارم ينزع القناع الأحمر عن وجه إيزكياردو وعقله البارد فنراه مقتنعاً بأنه إنما يقوم بدور « الخادم المطيع » لصاحب الجلالة ، فهو لا يفعل شيئاً سوى أنه « يؤدى واجبه » وهو ليس إلا ضابطاً فى الجيش الملكى ، ولديه الأوامر بأن يحافظ — بأى ثمن — على « سلطة جلالته فى هذه البلاد . . وأن جميع الفنزويليين الذين يثورون ، حتى بالفكر ، على هذه السلطة . مجرمون » . . وهكذا يلفت الكاتب أنظارنا بعنف نحو حقيقة المأساة ، فهى ليست نتاج مزاج شخصى يتصف صاحبه بالتعطش إلى الدماء ، وإنما هى نتاج « وضع شامل » بين سلطتين ودولتين فقدت إحداهما حريتها لمصلحة الأخرى . وما إزكياردو إلا « أداة تنفيذ » لها سماتها الخاصة حقاً ولكنها فى النهاية « أداة منفذة » فقط . . وقد أجاد الفنان تبيان سماتها الخاصة حين سرد علينا محنة إيزكياردو الشخصية إذ قبض عليه الثوار ذات مرة ودفنوه حياً حتى العنق أربعة أيام بلياليها . ويكاد الانهيار أن يعاود « البطل » تحت وطأة الكابوس الذى صوره الجلاد بإمكانية إحضاره عشرات الأبرياء تحصد أرواحهم فى لحظات

مقابل كلمة من فمه لا ينطق بها . هذا الوقوف على « شفا الانهيار » تأكيد ملح من جانب الفنان على « بشرية البطل » لا على بذرة السقوط التراجيدى. فالقوتان اللتان تتنازعان روح فاوست الحديث — أو مونسيرا — ليستا قوتين داخليتين ملتحمتين بالنسج الذاتى للشخصية ، ليستا هما الله والشيطان ، وليستا قوتين علويتين يربطان مصيره فى الحياة والموت بلعنة الآلهة كالقضاء والقدر . . وإنما هما قوتان خارجيتان نابعتان من الأرض لا من السماء ، من أرض البطولات البشرية ، بطولات المقاومة الوطنية ذات البعد الإنسانى الرحيب . ومن هنا لا ينتهى الصراع إلى « سقوط » البطل بالرغم من وقوفه طويلا على حافة الانهيار ، وإنما ينتهى الأمر باستعادة الجوهر الكامن فى أعماقه : تغليب الولاء للحرية على الولاء للوطن. ويساق مونسيرا إلى الموت والرؤيا الصوفية اليقينية تحول دونه ومعنى الموت : « إننى من هنا أسمع أنصار بيوبلا يهللون فرحاً لمقدم بوليفار . إنهم يهتفون له . إننى أرى الأعلام والزهور على النوافذ. إن نور الأمل يبزغ ! وإن جميع الرجال يرفعون أسلحتهم ! وإنى لأسمع صيحات فرحهم ! إن جميع الأجراس تدق ، وجميع النساء يزغردن ! » فإذا قال إيزكياردو والجلاد يصطحب مونسيرا إلى « النهاية » : « لقد انتهى كل شىء » ، أجابه فى صيحة فرح حقيقى وإيمان عظيم : « بل كل شىء يبتدئ » . فالموت فى التاريخ الشخصى لأبطال المقاومة ليس موتاً ، إنه بمثابة « حل الأزمة » الذى يتجاوز به البطل أسوار اللحظة العابرة إلى الحياة الدائمة للملايين فى ظل الحرية . لم يكن موت المسيح موتاً ، فقد عمّت رسالته بعد موته — وبموته — أرجاء المعمورة . ولم يكن موت جان دارك موتاً ، فقد طرد الإنجليز من فرنسا ورفعت الكنيسة روح جان إلى مصاف القديسين . ولم يكن موت جيفارا فى عصرنا موتاً ، بل كان تعبيراً حيًّا وثوريًّا عن الطريق الوحيد الذى ينبغى أن يسلكه المناضل المعاصر ضد الاستعمار . وحين رفع شباب العالم صورته عالياً فى مظاهرات ١٩٦٨ كان ذلك إعلاناً قويًّا بأن جيفارا لم يمت . وكذلك الأمر فى مونسيرا ، إنه يموت لتبقى البطولة ، ليبقى بوليفار والملايين من إيلينا وريكاردو ، أبطال المقاومة الفنزويلية

العملاقة . يموت ليخلف الأسطورة ويبقى « البطل — الشهيد — » رمزاً مجسماً للنضال المشترك بين الأسبانى والفنزويلى ضد أعداء الحرية ، أو بين كل إنسان و إنسان ضد أعداء البشرية .

لقد آثر عمانوئيل روبلس ألا يظهر البطل الفنزويلى بوليفار طيلة المسرحية ليصوغ لنا أبطالا لم يرسمهم التاريخ مقدماً ، ليصوغ لنا بطولة الشاب والفتاة اللذين قدما إلى المكان فجأة وبغير مبرر ، وليصوغ لنا بطولة أحد ضباط العدو الذى تجاوز ولاءه للجنرال الأسبانى متذكراً أسبانيا تحت أقدام الفرنسيين ، وتجاوز حياته فى ظل اغتيال الحرية راضياً بالموت لنفسه ولغيره من الأبرياء الستة حتى ينعم برقدة هادئة وهو يرى بعين الخيال بطل فنزويلا يواصل المقاومة والنضال . وهذا ما لابد أن يكون قد صعق الأب كورنيل وهو يسأل الضابط : « عمَّ كان يحدثك أخيراً ؟ هل أظهر ندماً ؟ » فأجابه إيزكياردو وهو يحدق فيه بابتسامة غريبة « كلا . بل كان يحدثنى فحسب عن فرح الآخرين » .

* * *

يصل البعد الإنسانى مرتقى ذراه فى بطولة المقاومة كما يراها الكاتب الفرنسى رومان رولان . وبالرغم من أن رولان كتب المسرح والرواية إلا أن مؤرخى الأدب ونقاده يضعونه فى طليعة كتاب السير والتراجم الشخصية . ذلك أنهم حين يذكرون كتبه عن بتهوفن وميكل أنجلو وتولستوى لا يقفون طويلا عند أعمال عظيمة أخرى مثل قصته الطويلة « جان كريستوف » أو مسرحيتيه الإنسانيتين « الذئاب » و « سيأتى الوقت » . أما المسرحية الأولى فكانت هجوماً ضارياً على القضاة الفرنسيين الذين حكموا على « دريفوس » وأدانوه بغير إنصاف ولا تمحيص ، وأما المسرحية الثانية فكانت هجوماً ضارياً على الحرب الوحشية التى شنتها بريطانيا على جنوب إفريقيا وظلت زهاء ثلاث سنوات (١٨٩٩ — ١٩٠٢) وعرفت باسم حرب البوير . والخيط الرئيسى الذى ينتظم هذه الأشكال الأدبية جميعها من سيرة ورواية ومسرحية هى الشعور الإنسانى الغالب على وجدان رومان رولان ، الشعور القائل بأن البشرية جسم واحد إذا تألم أحد

أعضائه سرى الألم مسرى الدم فى بقية الأعضاء .

هذه البداية شديدة الأهمية لأنها تركز الدلالة الرئيسية فى مسرحية « سيأتى الوقت » التى نحن بصدد تحليلها كواحدة من الأعمال المسرحية التى تندرج فى باب مسرح المقاومة بالرغم من كل التحفظات التكنيكية التى تؤخذ عليها كعمل درامى . فالحق أن تغليب العنصر الإنسانى على ما عداه من العناصر فى قضية المقاومة الوطنية يكاد أن يكون موقفاً فكرياً متكاملا من جانب قطاع عريض فى الأدب الغربى . هذا الموقف الذى يترجمونه فنياً باختيارهم أرضاً مناضلة غير أرضهم ، وباختيارهم نموذجاً إنسانياً للبطولة من بين صفوف العدو . . هكذا رأينا شتاينبك يختار النرويج ، وإهرنبورج يختار فرنسا ، ومن ناحية أخرى نرى فيركور فى « صمت البحر » يختار ضابطاً ألمانياً نموذجاً إنسانياً وكذلك روبلس يختار ضابطاً أسبانياً . أى أن الإحساس العميق بوحدة البشرية هو الموقف الفكرى الذى يناضل منه وعنه الكاتب الغربى ضد العدوان أياً كان بعد ذلك : عدواناً قومياً على الأرض ، أو عدواناً دينياً على العقيدة ، أو عدواناً عنصرياً على الجنس . إن الفرشة الإنسانية تدثر كافة المعانى والأفكار والدلالات التى يضمنها الكاتب الغربى أعماله الفنية المناضلة ضد الاستعمار والغزو الأجنبى لوطن من الأوطان . ورومان رولان هو الكاتب الغربى النموذجى الذى كان يرى فى العالم كله قريته الصغرى كما يقول ه . ج . ويلز .

وإذا كانت هذه السمة « الإنسانية » تبدو واضحة فى مسرحيته الأولى التى كتبها عام ١٨٩٨ تحت عنوان « الذئاب » بانتصافه لقضية دريفوس ، فإنها تبدو أكثر وضوحاً فى مسرحيته « سيأتى الوقت » التى انتصف فيها للإفريقيين والمستوطنين الهولنديين ضد الغزاة الإنجليز . ولعل التناقض الرئيسى فى البناء الدرامى ينبع من هنا ، فالإنسانية الدافقة بين حنايا الشخصيات هى إنسانية مجردة ، محسوبة ومفصلة حسب مقاسات الفكرة الذهنية الخافقة بين أضلع رومان رولان . فبينما كنا نتوقع شخوصاً من لحم ودم حتى تتأكد لنا « إنسانيتهم » كخامة بشرية ، فوجئنا بهذه الشخصية أو تلك رمزاً لفكرة مجردة تسبح مع

الأحداث ولا تصدر عنها بالضرورة وتطفو مع المواقف ولا تتولد منها فيما يشبه الحتمية . وإنما جاءت الشخصيات والأحداث والمواقف فى مسرحية « سيأتى الوقت » أشباحاً ذهنية تحوم حول هذا المعنى الذى أراد الكاتب أن يصوغه حواراً مسرحياً . وليس من ضير بطبيعة الحال أن « يجرد » الفنان مشاعره وأفكاره فى مقولات ذهنية ، ولكن الضير الحقيقى هو هذا الشرخ بين الشكل والمضمون ، بين الطابع الإنسانى الكثيف لكل شحنات التجربة البشرية فى سلبياتها وإيجابياتها ، والبناء التجريدى القريب من أسلوب الشفرة . هذه هى الخلخلة التى تعانيها بنية المسرحية فى الصميم ، ويترتب عليها بقية ألوان الهزال والضعف التى منيت بها مختلف مراحل تكوينها .

ولقد أراد رومان رولان أن يختار نماذجه بحذق بالغ فاصطفت لدينا شخصيات من كل نوع على جانبى النزال ، جانب الوطن الإفريقى الهولندى المهزوم وجانب الفاتحين البريطانيين . والمسرحية تبدأ فى منزل سيدة هولندية مات زوجها فى الحرب وتبقى لها طفلها الوحيد، وقد وصل إلى المنزل اللورد كليفورد قائد القوات الإنجليزية ليطلب إلى الأرملة أن تتيح له أن يتخذ ركناً فى منزلها مكتباً له . وتحاول ديبورا أن تترجم هزيمة شعبها أمام الغزاة ترجمة ترضيها هى وابنها دافيد والعجوز نريمى . فإذا تساءلت ديبورا لماذا ترك الشعب المدينة دون أن يدافع عنها أجابت نريمى بأن الشعب لم يهرب وإنما ترك العدو يسقط فى الهوة ليحاصره ويشعل النار فى كل شىء . وتردد ديبورا وكأنها فى مونولوج « ونحن نحترق إذا لزم الأمر . فلأمت كما مات شمعون مع أعدائه » . أما كليفورد فمنذ الوهلة الأولى تبدو عليه سمات التفرد الشديد عن بقية الضباط والجنود ، إنه يدرك فيما يشبه الحدس أن النهاية ليست فى جمال المقدمة . إنه لا يرى سوى الطرقات الخالية من كل شىء سوى الكلاب التى تكشر عن أنيابها والدجاجات الهزيلة وبعض المتسولين « ويهود يهتفون تحيا إنجلترا حتى يكون لهم الحق فى سرقتنا » وخلف النوافذ وجوه ممتقعة لنساء تحفل نظراتهن بالكراهية « لا أحد يقاوم. عدو لا يمكن الإمساك به . . يبتعد منا دائماً» . ويضرب رولان ضربته

الأولى بالحوار بين هذا النمط الفريد والنمط الآخر الذى يمثل الأغلبية الساحقة من الغزاة . يوجه كليفورد حديثه إلى ميلز الطبيب المرافق للحملة :

«كليفورد : إنى خجل ياعزيزى . كل هذه القوة الهائلة لتجريد بعض المزارعين من حقولهم ومزارعهم . الاستمتاع الحقيقى أن تنتصر على خصم فى مثل قوتك ومرتبتك . متى ينتهى كل هذا ؟

ميلز : الأمر هو هكذا . إذا لم يأكل الأقوياء الضعفاء فلن تقوم الحضارة على الإطلاق » .

ويبدأ حديث « السلام » بين كليفورد وأرملة الشهيد الهولندى ، ولكن المرأة لا ترى فيه سوى هذه السترة العسكرية اللامعة برتبة الفيلد مارشال . . أما هو فيرى فيها وفى طفلها شيئاً مختلفاً . يرى فيها زوجته التى ماتت مع طفلهما بالحمى التى أكلتهما خلال الأيام الأولى من المجىء إلى هذه البلاد . وحين تعلم ديبورا بذلك كله تنتابها الحيرة البالغة العنف بين التعاطف مع زوج أرمل وأب مات وحيده ، وبين السخط والحقد على ضابط من الأعداء تسبب فى مقتل زوجها وأبى وحيدها . ولكن الكاتب ينشغل عنها بتسليط الضوء مركزاً على شخصية كليفورد ، سواء بإبراز نقيضه الجنرال جراهام الذى يرى أن أكثر الأساليب إنسانية هى أن تحارب بلا رحمة فتنتهى الحرب سريعاً ، أو نسج الأحداث التى تصهر المعادن كأن يأتى إليه الجنود بمواطن من الأهالى يتهمونه فى بادئ الأمر بأنه مزق العلم البريطانى وشرع فى قتل أحد الجنود . ولكن كليفورد يحاور الرجل فيتبين له أنه نصف مجنون على الأقل وأنه لا يعنى تماماً ما قام به . غير أن الطبيب يسرع إلى القول بأننا جميعاً مجانين بصورة أو بأخرى . وهكذا يساق الرجل إلى الإعدام رغم أنف القائد وأفكاره ومحاولاته « الغريبة ». والكاتب هنا يلعب على ثلاثة أوتار : الأول هو أن هذا الشهيد المجهول الذى يتسم بالبلاهة أو الجنون إنما تؤكد محاولته الجريئة « مخزون اللاوعى » القابل للانفجار فى أية لحظة ، بأعماق هذا الشعب المهزوم . والوتر الثانى هو أن الطبيب الذى نفترض فيه ولاء للإنسانية وآلامها أكبر من ولائه للغزو والاستعمار هو الذى يبرر إعدام

الرجل . أما الوتر الثالث فهو أن الفرد – حتى ولو كان قائداً – فإنه لا يستطيع أن يحرف منطق الأشياء والتاريخ . وإذا كان جراهام الجنرال ، وميلز الطبيب يعبران عن النقيض المتطرف لكليفورد ، فإن هذا النقيض لا يكتمل إلا لصاحب المصلحة الحقيقية فى الغزو – لويس – الذى لا يعتقد أنه قد حدث فى تاريخ العالم أن أديرت حرب بمثل هذه الإنسانية « هل هناك أروع من التضحيات التى نبذلها لنفتح أمام الحضارة هذه الأرض التى كان يغلقها غباء أصحابها ، لندخل إلى الأرض بالقوة ، التجارة والصناعة والدين . لنستثمر أخيراً الثروة الهائلة التى وضعها الرب هنا كأمانة ، والتى يعتبر عدم استثمارها كفراً » فيرد عليه كارينى محيياً هذه الأفكار النيّرة « هذا منطق جميل يا لويس . إنجلترا بنك الرب . مستثمرة أموال الرب » . ولا يعدم لويس هذا المنطق الجميل (!!) حين يتساءل لماذا يخجل البعض من أنهم أكثر ذكاء من الآخرين بينما الحرب – أى القوة – هى قانون التقدم وزينة الحياة ، فكل أصوات الطبيعة من طنين الحشرة إلى هزيم الرعد إنما تعلق انتصارات أو هزائم فى الصراع المجيد من أجل الحياة . فإذا انتقل الحديث إلى لسان مسز سمبسون قالت إنها سعيدة لمجيئها إلى هذه البلاد التى تحتاج إلى أناس ذوى رسالة ، تحتاج إلى تعلم الثقافة والأخلاق وكلمة الرب : « إن إنجلترا هى إسرائيل العصر الحديث ، عهد الرب إليها برسالة خاصة » . وعندما رفع الجميع كئوسهم ، صاحب المال والطبيب والمرأة ليشربوا نخب الوطن والإمبراطورية وغزو الأرض يهمس كليفورد لنفسه « الأرض ؟ ست أقدام من التراب » هل تذكّر مع طلقات الرصاص التى أردت الرجل المجنون موت زوجته ووحيده ورقادهما تحت هذه الأرض التى جاء مع غيره قائداً لغزوها ؟

إن رومان رولان لا يصرح بشىء ، والأحرى أن نقول عنه إنه لا يصرخ به ، وإنما هو يوظف بعض أدوات التكنيك الحديثة كاستخدام الموروث الشعبى والدينى والأقوال المأثورة عن كبار الاستعماريين ليدلل على ما يحتويه باطن الشخصيات فلا يخدعنا مظهرها . . هو يدير على بعض الألسنة مختارات من

التوراة حين ينطق بها البعض أو يتمثلها إنما ينطق بروح عنصرية متمثلا بأسطورة شعب الله المختار وعمود الضياء الذى كان يقوده فى قلب الصحراء . وكذلك هو يدير على ألسنة أخرى أقوال اللوردات الإنجليز مثل كتشنر الذى يشعر بأعمق العطف على آلام هذه المخلوقات التعيسة التى تقع مسئوليتها على « المتمردين وسلوكهم الشائن » . . على أن الموروث الشعبي الدينى لا يشكل وجداناً شعبياً أو دينياً فى شخصيات رومان رولان ، وإنما هو أقرب ما يكون إلى « لعبة فكرية » يستخدم فيها الطرفان المتنازعان كلاهما أسلوب التراث فى التفكير . فهكذا رأينا الطفل دافيد يجيب على سيمبسون حين سأله عما إذا كان يعرف من هو دافيد مردداً من صفحات التوراة « قال داود لأعدائه تأتون إلىّ بالسيف والحربة والدرع . ولكنى أنا أذهب إليكم باسم الرب الذى أهنتموه اليوم . الرب سيضعكم بين يدى . سأقتلكم . سأقطع رؤوسكم — وأعطى — اليوم ، أجسادكم الميتة ، لطيور السماء ووحوش الأرض . من أجل أن تعرف الأرض كلها أن لداود رباً » وكأن الطفل يتكلم باسم شعب كامل ، مضطهد ومغلوب على أمره .

وتكتمل الدورة الدرامية باشتداد أزمة كليفورد والمضاعفات التى ألمت بها ، فالمعتقل الذى يجمع المواطنين من هنا وهناك يكاد يكون تمثالا مجسماً للدمار والعذاب . فقد استطاع جراهام أن يثنى كليفورد عن المنشور الإنسانى الذى كان بصدد إصداره واستبدال منشور وحشى به ينذر السكان من الإقدام على أعمال الثأر أو حماية من يقومون بهذه الأعمال باعتقالهم ومصادرة أملاكهم وحرق بيوتهم ومزارعهم . ذلك كله يدفع كليفورد ملياً نحو التفكير فى الاستقالة . وذلك أيضاً ما يدفع جندياً مثل « أوين » إلى العصيان عن تنفيذ الأوامر وعدم الاشتراك فى الحرب ، وكذلك « الإيطالى » الذى يصر على الهروب من البلاد نهائياً ولكنه يصاب برصاصة أثناء المطاردة . ويصارح كليفورد نفسه وزميله الطبيب ميلز أن نفسه أضحت ميداناً لمعركة بين إرادتين « لو كنت فى حالتى الطبيعية لقررت ثم نفذت قرارى مهما يكن دون أن أسمح لعقلى بأن

يناقش شيئاً . ولكنى ضعفت إلى أقصى حد ممكن » فقد حوصرت قوات المقاومة حصاراً لا ينتظر سوى المدافع الإنجليزية لتحصد الأرواح جملة ، ومن بين المحاصرين زعيم هذا الشعب الذى لم ينفصل لحظة واحدة عن قواته . ولا سبيل أمام البطل التراجيدى الذى لم يكتمل بناؤه إلا بأن يعطى مسدسه إلى ميلز ويأخذ عليه عهداً بأن يطلق عليه النار فور إصداره القرار بحصد أرواح هذا الشعب . كقائد لابد أن يضرب ، فإذا ضرب فعليه أن يموت . تلك هى البنية التراجيدية فى صميم تكوين شخصية كليفورد . ويكاد رولان أن يستكمل بناء هذه الشخصية حين يجرى هذا الحوار بين كليفورد وأوين :

« أوين : أنت طيب . ورفاقى طيبون . وأنا لست شريراً . ومع ذلك فنحن نرتكب الشر .

كليفورد : إذا كان الأخيار ينسحبون من الحياة كما تفعل . فلن يبقى فيها غير الأشرار .

أوين : إذا كان الأخيار يرتكبون الشر فهو أسوأ من الأشرار لأنهم يعرفون ما يفعلون » .

ولكن أوين يدخل المعتقل لعصيانه الأوامر ، ويموت آلان مقتولا برصاصة الإيطالى ، ويموت الإيطالى مقتولا برصاصة آلان . ويمسك الطفل دافيد بمسدس كليفورد الذى وضعه ميلز على منضدة مجاورة ويطلق منه رصاصة واحدة تقضى على الرجل الذى عاش وحيداً معذباً طيلة المسرحية ، وكأن هذه الرصاصة هى الحل الوحيد أيضاً لمأساة قائد الأعداء الذى قرر أن يكون إنساناً قبل أى شىء فكانت إنسانيته هى الأزمة التى بلغت عند الخاتمة ذروة المأساة . ولعل شخصية كليفورد هى الشخصية التى أنقذت المسرحية من البوار . ولكن بطلا تراجيدياً بغير بناء تراجيدى ينسف التراجيديا من أساسها . ولأن الخامة الرئيسية للدراما هى « المقاومة » فقد أدى ذلك إلى انقسام جوهرى فى بنائها بين العنصر الخارجى الذى يجسد قلب المسرحية ونبضها الخافق ، والعنصر الداخلى الذى يجسد قلب كليفورد ونبضه الخافق . وكذلك الانقسام بين المضمون الإنسانى والشكل الذى تحول

فى كثير من أجزائه إلى « تجريد » يجعل من الشخصيات أبواقاً لفكرة من الأفكار . وتخرج من المسرحية بنظرية رومان رولان فى الاستعمار أكثر من خروجك بمأساة إنسانية . والنظرية تقول إن صاحب المال « لويس » يجند جيشاً لحماية استخراجه المال من جنوب أفريقيا « المتخلفة » بحجج عديدة منها نشر الحضارة والدين والأخلاق والثقافة . فالمستعمر يمسك المسدس فى يد والإنجيل فى اليد الأخرى . ولقد ذهب كليفورد ضحية أزمة شخصية هى وفاة ابنه وزوجته لحظة وصولهما إلى الأرض المغزوة فقد نشب بين ضلوعه فجأة صراع لم يهدأ — بين الواجب العسكرى والشعور الإنسانى — إلا برصاصة الطفل دافيد . ونحن لا نكاد نرى الشعب المهزوم فى حالة مقاومة حقيقية ، وإنما فى حالة احتجاج إنسانى عنيف تجسده مناقشات ديبورا الحزينة دائماً لفقد زوجها ، وحالة طفلها الذى يمسك المسدس فى شجاعة غريبة ويطلقه على الرجل الذى كان يحبه ويحتضنه ، وحالة الرجل شبه المجنون الذى مزق العلم البريطانى وشرع فى قتل أحد الجنود الإنجليز ، وحالة القائد الوطنى الذى أسر فلم يرتج عليه القول لحظة فى الدفاع عن وطنه . وهى جميعها حالات إنسانية عامة ومجردة يقف فيها الكاتب موقفاً منحازاً إلى القوى الوطنية ، ولكن من وجهة نظر إنسانية خالصة .

* * *

ولعل الأدب المسرحى لم يعرف امتزاجاً عميقاً بين الأبعاد الثلاثة ، الإنسانية والقومية والاجتماعية ، كما عرفها فى مسرحية الكاتب الأيرلندى « شون أوكيزى » الذى اختار عنوانها من رمز الحركة الوطنية الأيرلندية « المحراث والنجوم » . ولكن إنسانية أوكيزى على النقيض من إنسانية رولان ، ليست إيماناً مجرداً بالإنسانية ، وإنما اعترافاً بجوانب النقص البشرى ثم تعاطفا مع لحظات الضعف فى الإنسان . ومسرحه لذلك أقرب ما يكون إلى مسرح « الشخصيات » التى تتوالى عليها المواقف والأحداث لتختبر معدنها وتحدد مدى قيمتها . فالمقاومة هنا ليست إلا « مناسبة » يتعرف بها أوكيزى على إنسانية شخوصه ، والبطولة « بهذه المناسبة » لن تكون فى

مجرد الاستشهاد الشجاع من أجل الدفاع عن الوطن ، وإنما تتجاوز « بطولة المقاومة » فى مسرحية أوكيزى هذا المعنى المباشر القريب إلى أبعاد عميقة الغور فى الشخصية الإنسانية . ولقد اختار الكاتب منذ البداية أن تكون أرضيته الاجتماعية هى الفئات صاحبة المصلحة الأولى فى الثورة ، الفئات التى يبلغ بها الكدح والشقاء أن تقف دائماً على حافة هاوية غير مرئية ، فإذا تحركت إحدى قدميها طموحاً زلت وسقطت ، وإذا تحركت القدم الأخرى تمرداً وتغييراً للبناء الاجتماعى بأكمله لم تنج فى أحيان كثيرة من السقوط أيضاً . تتكون هذه الأرضية الاجتماعية من عامل البناء جاك كليثيرو وزوجته نورا وعمها بيتر الذى ينتمى إلى الطبقة العاملة ، ثم ألكوفى السباك — ابن عم جاك — وبيسى برجس بائعة الفاكهة المتجولة ، ومسز جوجان الخادمة المتجولة أيضاً وابنتها المريضة بالسل مولسر ، والنجار فلوثرجود . هؤلاء هم الخيوط الرئيسية فى نسيج المسرحية ،وهو كما نرى نسيج « القاع » الاجتماعى لأيرلندا المناضلة ضد الاستعمار البريطانى . ولكن أيرلندا بالرغم من أنها مستعمرة إنجليزية إلا أنها ليست « قاعا » و « حضيضاً » فحسب ، وإنما هى مجتمع متعدد الطبقات والصراعات ، ولذلك فهناك إلى جانب هؤلاء الضائعين فى خضم الصراع الاجتماعى من ينتمون إلى شرائح طبقية أعلى . ويشاركون من موقعهم فى النضال الوطنى ، لأنهم أيضاً أصحاب مصلحة فى طرد الاحتلال مهما تعارضت مصلحتهم فى النهاية مع مصلحة الفقراء . ولا يركز مؤلف « المحراث والنجوم » أضواءه — وهو بصدد مسرحية وطنية — على التناقض الطبقى بين العمال المنضوين تحت لواء « جيش المواطن الأيرلندى » والبرجوازيين المنضوين تحت لواء « جيش المتطوعين الأيرلنديين » فالمعركة التى يشتركون بدمائهم فى أوارها توحد مصالحهم فى ساحة القتال، ولو مؤقتا . وإنما يركز الكاتب — منحازاً بغير شك إلى الطبقة العاملة — على المناخ « الإنسانى » للمقاومة . يقول السباك ألكوفى « ليس هناك شيء اسمه أيرلندى أو إنجليزى أو ألمانى أو تركى ، إننا جميعاً آدميون فحسب » وهو شيوعى حديث العهد بالماركسية ، وتنطبق عليه كل صفات حديثى العهد بالإيمان

من الحماس المفرط والمبالغة الزائدة والسذاجة الشديدة والتبسيط المذهل . وهو على النقيض تماماً من شخصية العامل العجوز بيتر الذى يتلفع بأزياء القرون الوسطى ولا يرى فيما يردده الشاب ألكوفى إلا إلحاداً وجحوداً . وكلاهما يلتقيان فى الاقتصار على « المشاهدة » السلبية للأحداث . ولذلك فهما بالرغم من توتر علاقتهما كثيراً ما يجمعهما الود فى لحظات . وكذلك الأمر بين الثلاثى النسائى نورا وجوجان وبيرجس . إن بيرجس تسخر من المعركة وتهتف للقصر البريطانى بالنصر وتقضى يومها فى شجار مع جاراتها الأخريات . ونورا تكاد تجن هياماً بزوجها وحرصاً عليه ورغبة أكيدة فى منعه من الانخراط فى السلك العسكرى جندياً أو قومنداناً بين صفوف رجال المقاومة . . حتى إذا وصله الخطاب الرسمى بتعيينه قومنداناً بادرت إلى إخفائه عنه . ويغمز الكاتب شخصية كليثير وحين يدفعه إلى التباهى أمام زوجته بأنه ترك جيش المواطن من أجلها ، فتجيبه على الفور بأنه لم يترك الجيش إلا لأنهم لم يعينوه قائداً . وعندما يصل الكابتن برينان ومعه قرار الترقية يبادر كليثير وإلى حزام براون ويتمنطق به ثم يضع مسدسه فى الجراب ويمضى بخطى عسكرية ! وفى إحدى الحانات المطلة على مكان الاجتماع الكبير لجيش المواطن الأيرلندى ، يصوغ أوكيزى من البارمان والعاهرة والرواد « عجينة إنسانية » تركزت فيها كل عناصر السلب والإيجاب . إن بيتر الذى يبرز وسط الأحداث كشبح من قبور العصر الوسيط يخلع عنه رداء السلبية قليلا فيطلب كأسين ، له واحدة ولصديقه فلوثر واحدة ، ويتمتم للبارون فى لهجة متعجلة : « إن اجتماعاً كهذا يجعلنى دائماً أحس كما لو كنت أستطيع أن أعب بحيرة إيرن حتى أفرغها » وهى عبارة تذكر القارىء العربى بعبارة أحمد عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ حين قال وهو يوقع على التوكيل الوطنى عن الأمة الذى أثبت به الوفد المصرى شرعية تمثيله للشعب إنه يحس بسعادة دونها سعادته وهو يعب الكأس الثامنة بين فخذى زبيدة . ويتراءى للجميع من نافذة الحانة قامة الخطيب الذى يلهب الحماس الوطنى للجماهير ، بينما يثرثر ألكوفى عن فائض القيمة ، وتتملق روزى الزبائن الفقراء بتعرية ساقيها وقرب مخدعها حتى تتمكن من اصطحاب

فلوثر إليه بدلا من ألكوفى الذى أهانها . ثم يقتحم المكان كليثيرو والكابتن برينان والملازم لانجون . ويتعاطون كئوساً فى صحة الثورة التى يؤكد لانجون أنه قد حان وقت قيامها « إن موعد المعركة الآن ، ومكان معركة إيرلندا هنا » ويظهر الخيال الطويل الداكن من النافذة فيصغى الجميع « إن أعداءنا أقوياء، لكنهم مع قوتهم لا يقدرون على إبطال معجزات الله ، الذى ينضج فى قلوب الشباب البذور التى بذرها شباب جيل مضى » . وعندما تخرج روزى برفقة فلوثر من «استراحتهما » يدوى صوت أحد الضباط وهو يأمر المتطوعين الأيرلنديين بالاستعداد . وتشرع روزى فى الغناء :

كان لى يوماً حبيب ، حائك ، لكنه لم يستطع
أن يفعل شيئاً من أجلى ،
ثم وقعت فى حب بحار قوى وعنيف كالبحر .
كنا نتعانق ، ويقبل بعضنا بعضاً ، بتعبد حتى يفر الليل
من الصباح .
وهناك لفرط بهجتنا ، كان طفل مشرق ملىء بالحيوية
يرقص رقصة مرحة فى الفراش !
يرقص فى الفراش
ويصيح من أجل الزبد والخبز .

ثم يختلط صوتها بصوت كليثيرو وهو يأمر كتيبة ديلن بجيش المواطن الأيرلندى أن تأخذ وضع الاستعداد . وهكذا يزاوج شون أوكيزى مزاوجة حية رائعة بين الحلم الحبيس فى مخيلة عاهرة ، عن طفل ملىء بالحيوية يصيح من أجل الزبد والخبز وبين الطريق إلى تحقيق الحلم ، طريق النضال المسلح لشعب أيرلندا .. فعندما تغنى روزى أغنية الرفض لحبيبها الحائك الذى لم يستطع أن يفعل شيئاً من أجلها ، فإنما تغنى فى نفس الوقت أغنية القبول لحب البحار العنيف كالبحر . . وكأنها تنشد أغنية الثورة الهادرة فى طرقات أيرلندا ، وكأن الكاتب يقول إن للمومس حقاً فى مشاركة الملايين أحلامها ، بل هى تستطيع

أن تجسد أروع الأحلام ، إذ لكونها تندرج فى أسفل قائمة الضائعين بالحضيض الاجتماعى ، فإنها تملك اللسان الحقيقى — والموجع — للمأساة .

وباحتدام المعركة يحتدم كل شىء ، تتلاطم الذرات بعضها ببعض . تتدهور صحة مولسر ابنة مسز جوجان ، ويفرقع الرصاص فى كل مكان ، وتخرج بيسى وفلوثر للاشتراك فى السلب والنهب ، وتعود نورا بغير كليثيرو بعد أن بحثت عنه فى كل مكان ، تعود بغير عقلها ، فقدته مع رؤية الدم والجثث واحتمال أن تكون جثة جاك من بينها . وينفجر كل شىء بدخول كليثيرو وبرينان ولانجون المسكين وهو ينزف . وتظن نورا أن عقلها عاد إليها . ويعود فلوثر مخموراً بينما يهم كليثيرو باستعادة جأشه وبندقيته ليعود إلى الميدان ، وتخر نورا على ركبتيها سجوداً للقدر . ولكنها لا تقوم من ركعتها أبداً . . لقد رجع زميله برينان مرتدياً ملابسه المدنية ومعه رسالة إليها ، آخر رسالة من كليثيرو « لقد ظللنا نقاتل حتى اشتعل المكان . أصابته رصاصة فى الذراع ، ثم فى الرئة . . . ثم اضطررت أن أتركه لأنقذ نفسى . . لقد لقى مصيره كرجل ، كانت آخر همسة له هى قل لنورا أن تكون شجاعة . . إننى مستعد أن ألقى ربى ، وإننى فخور لأن أموت فى سبيل أيرلندا . . وعندما سمع قائدنا ذلك قال إن نهاية القومندان كليثيرو كانت ومضة مجد . لسوف ينقلب حزن مسز كليثيرو إلى فرحة حين تدرك أنها كانت زوجة لبطل » ولكن نورا كانت قد فقدت عقلها للأبد بحيث لم تعد تستطيع أن تفرح أو تحزن ، إنها فقط تستطيع أن تلتقط من ذاكرتها وميض الكلمات التى صرخت بها قبل أن يذهب . قالت له إن الجميع خائفون وإنهم يطلبون منه أن يرافقهم للحرب إذ من المحتمل أن يصيبه الموت ويخطئهم . وها هو ذا برينان يعترف بأنه صلى عليه صلاة المرتى وهرب حتى لا يموت هو الآخر . فهل كانت هذه المرأة المدلهة فى حب زوجها ، خائنة لوطنها كدعارة روزى ، أم أنها كانت فى مستوى التنبؤ بما سيكون كحلم روزى؟ على أية حال ، فإن الكاتب لا يجيب . وطوال المسرحية هو لا « يحكم » على أحد بشىء ، وإنما يصر إصراراً مذهلا على تتبع تفاصيل التفاصيل حتى لا نطلق نحن

الحكم جزافاً. وتموت مولسر من السل، وتجن نورا من الصدمة العصبية ، وتموت بيسى برصاصة تخترق النافذة فتصيبها وهى تسند نورا بذراعيها.. وما يكاد النعش يخرج حاملا جثمان مولسر تحت إشراف الجنود الإنجليز ، حتى تبدأ مسز جوجان تنادى نورا لمساعدتها فى إعداد نعش الجنازة الجديدة ، بينما تتصل أصداء الجنود فى الخارج بهتاف زملائهم فى الداخل :

أبقوا مدافئ البيوت مشتعلة ،
بينما قلوبكم تهفو
ولو أن فتيانكم بعيدون
فإنهم يحلمون بالوطن
هنالك بطانة فضية
تلتمع خلال السحاب المظلم ،
اقلبوا السحاب المظلم
حتى يعود الفتيان إلى البيت !

بهذه الأبيات يختتم شون أوكيزى مسرحيته الرائدة ، التى لا تؤرخ حقاً للانتفاضة الأيرلندية الوطنية ولكنها ترتفع إلى مقام النبوءة الفنية. وهى فى فصولها الأربعة تكاد تنهج نهجاً كلاسيكياً خالصاً لولا أن « حدثاً » من الأحداث الكلاسيكية لم تعرفه « المحراث والنجوم » وإنما كانت المقاومة فى حياة جميع الشخصيات « تجربة » إنسانية ، سلبية عند بعضهم ، إيجابية عند البعض الآخر . وربما كان هذا « المركب الموضوعى » هو أبرز وجوه المسرحية التى تعتمد فى تخطيطها على شخصيات متناقضة حقاً ، ولكن تجمعها « الحياة الواحدة » بكل ما فيها من معارك وصراعات . يبدو هذا المركب الموضوعى واضحاً غاية الوضوح فى كشف الأقنعة عن الوجوه وتمزيقها بصورة قد تصدم المشاعر . فبالرغم من الانحياز الفكرى لشون أوكيزى إلا أنه أراد أن يقدم لنا درساً عميقا عن الانحياز الأول والأكبر فى الفن وهو الانحياز للإنسان ، لإنسانية الإنسان بما تشتمل عليه من قوة وضعف ، وانتصارات وهزائم . وهو فى النهاية يريد أن يقول لنا فى

بساطة ويسر إن البطولة ليست « أمراً شاذًّا » ولا « قراراً مرسوماً » وإنما هى عنصر كامن فى النفس البشرية يتجسد دوماً فى مسيرة الفرد والجماعة وفق معدلات الزمان والمكان . . فالحياة فى تدفقها اليومى الحار تقلب وضع عناصر النفس البشرية فإذا بهذا العنصر دون ذاك يلمع فجأة كنجم فى سماء كان يظنها المرء ظلاماً فى ظلام . لقد تغلبت عناصر الضعف على عنصر القوة فى شخصية جاك كليثيرو حين ترك الجيش ، ولكن عنصر البطولة حين واتته الفرصة قهر محبته لزوجته ومات صريعاً ، بينما غلب حب البقاء فى شخصية بريتان وهرب قبل أن يقتل . وكذلك الأمر مع بيسى برجس التى عاشت حياتها فى شجار مع نورا ثم ماتت وهى تسندها بذراعيها . عنصر البطولة إذن ليس معدناً نادر الوجود ، ولكن « حركة الحياة » هى وحدها التى تمنحه فرصة الازدهار فيقاوم الفرد مقاومة أسطورية ، وهى أيضاً التى تخفيه أحياناً عن عينى صاحبه فيحتجب دوره الخلاق . ولكنه فى ظهوره واختفائه معاً إنما يعبر عن دورة الحياة الأبدية .

* * *

يتخذ بطل المقاومة وضعاً « إنسانيًّا » جديداً فى مسرحية الكاتب الفرنسى أرمان سالاكرو المسماة « ليالى الغضب ». فهو يتصدى لهذه اللحظة التى درجت البشرية على تسميتها بالخيانة إذا تعارضت القيمة مع السلوك وفضل « الخائن » أن يغتال القيمة من أجل اللحظة العابرة أو وهم الحياة . وتختلف « ليالى الغضب » اختلافاً تكنيكيًّا واضحاً عما عداها من أعمال مسرح المقاومة ، وهو ليس اختلافاً درجيًّا فى المستوى ، وإنما يكاد أن يكون اختلافاً كيفيًّا فى النوع . فبالرغم من أن سالاكرو يشترك مع أبناء جيل ما بين الحربين فى الرؤية « القاتمة » للحياة ، تلك التى حتمتها نيران السعير الذى لم يخمد لهيبه عشرين عاماً بين الحرب الأولى والحرب الثانية ، إلا أن « جحيم المقاومة » أمده كما أمدهم بإيمان ويقين يقترب من حافة الرؤية الصوفية التى تغذى أبطال المقاومة بوقود « روح الاستشهاد » . . حتى قبل موتهم . وهكذا تتميز « القتامة » فى أعمال سالاكرو عامة و « ليالى الغضب » خاصة بروح التحدى والثأر ،

روح « الانجذاب » إلى قيمة بديلة يرونها حلماً قابلا للتحقيق يهون فى سبيله الموت . وليس التكنيك الحديث فى « ليالى الغضب » إلا تجسيداً أصيلا لهذا « الحضور الملىء » للموت ، وليس إلا تصعيداً شاعرياً عميق الدلالة لهذه المجموعة من القيم التى كان يحلم بها شباب المقاومة الفرنسية إبان أحلك الظلمات التى دهمت ديارهم مع جحافل النازى . وتكاد فرنسا لذلك أن تحتل بأدب مقاومتها المركز التالى للاتحاد السوفييتى مباشرة من حيث غزارة الإنتاج المعبر أصدق تعبير عن أكثر لحظات البشرية سواداً فى ختام النصف الأول من القرن العشرين .

وتبدأ « ليالى الغضب » من نهاية الحدث الذى ينسج كافة المواقف المحيطة به ، فالمؤلف يستخدم فى ذلك الوقت المبكر ما نسميه بلغة السينما الفلاش باك . إن أحد المناضلين — هو ريفوار — يقتحم منزل برنار باريز فيقتله جزاء خيانته لصديق قديم له انخرط فى سلك المقاومة ، واضطر لأن يحتمى ببيته من عيون الألمان . . فما كان من برنار وزوجته إلا أن استعانا بمن يدعى بيزانسون الابن ليتخلصا منه ويسلماه إلى الجستابو الذى يعمل بيزانسون الابن تحت ولايته . وها هى الستار لا تكاد ترتفع إلا وجثة برنار وجثة ريفوار وجثة بيزانسون الابن الذى استطاع أن يصيب قاتله برصاصة قبل أن يموت ، تتجاور إلى بعضها البعض ، وتتجاذب أطراف الحديث ، فقد كانت الإضافة التى عمد الكاتب إلى دمجها بالفلاش باك هى هذه : إن الموتى يتكلمون . لقد أعطى لنفسه حرية الحركة بمختلف الرسائل التعبيرية ، ليتيح لنفسه أن يقول كل شىء . وكان سالاكرو بهذا المشهد الافتتاحى الذى تتمدد فيه هذه الجثث — المتصارعة — أمامنا ، يود أن يلتقط صورة نادرة لمأساة الإنسان ، صورة من موقع الموت حيث يظن البعض أن الأمور تساوت فى النهاية كما تقول بعض الشخصيات فعلا . فالموت هنا يبدو كطائرة محلقة فى فضاء أسطورى ، يبتعد عن الشخصيات بعداً لا نهائياً فى الزمان ، كما يبتعد عن المواقف بعداً لا نهائياً فى المكان . . وهكذا ينفصل الموت عن الحدث انفصالا قاطعاً ، ويتصل به فى نفس الوقت أوثق اتصال ، فالموت موت هذه الشخصيات بالذات فى هذا الموقف المعين

بالتحديد ، ولكنه أيضاً « الموت »، فى جوهره المستقل عن كل ذات ، والحقيقة غير القابلة لأى تحديد . أى أن هناك موتاً مطلقاً من كل قيد بشرى فى الزمان أو المكان ، وهناك موت نسبي مرتبط بالفرد فى اللحظة الآنية ومكانها . وليست الحياة إلا حواراً بين الموت المطلق والموت النسبي ، بين الحقيقة الكلية وتجسيداتها الجزئية . فالجزء هو التفسير المرئى والمباشر للكل أو هو التأكيد المستمر له ، والكل ليس حاصل جمع الجزئيات ، وإنما هو أقرب ما يكون إلى « عالم المثل » الأفلاطونى ، عالمنا الصغير صورة له علاقتها بالأصل هى علاقة « الانعكاس» بالمرآة أو علاقة الصدى بالصوت .

أقول هذا الكلام الذى يبدو ممعناً فى التجريد لأفسر تكنيك سالاكرو الذى جعل الموتى يتكلمون ، مهما قام البعض بتذكير البعض الآخر بأنهم « موتى » .. فموتهم لا يعنى « انتهاء المشكلة » أو « حفظ القضية » أو تقييدها « ضد مجهول » ، وإنما هم يتكلمون فقط من موقع الموت ، ولا يستطيع موتهم الجزئى إلا أن يمتثل للموت الأكبر . وكأن هذا الموت الصغير محطة استراحة من عناء الرحلة المريرة يتساءل فيها كل فرد : ماذا أستطيع أن أفعل لو أننى عدت إلى الحياة ؟ يدور مثلا هذا الحوار بين بيزانسون الابن وريفوار :

« بيزانسون الابن : أوافقك على أننى لم أعد فى موقف يسمح لى بالقول بأنى عرفت ما أفعله . . أوه . . ليس من الصعب عندما ينتهى كل شىء، أن نفسر الأمور ، وأن نرى ما الذى كان يجب أن نفعله ، ولكن عندما كنت منغمساً فى العملية ذاتها ماذا كنت تريد منى أن أفعل ؟ إنها عملية معقدة متشابكة كتروس الساعة ، وهى مريحة لأن المرء لا يخرج منها أبداً . . ولكن لأن المرء لا يخرج منها أبداً فهى عملية مرعبة . فلنفرض أننى أردت التراجع والانضمام لصفوفكم ، فهل كنتم تعطوننى ثقتكم ؟

ريفوار : (متهكما) ثقتنا ؟

بيزانسون الابن : أعرف ذلك . . لم أرفض لنفسى شيئاً قط ، فأنا أحب الحياة الهنيئة ! إن الإنسان لا يعيش مرتين . . آه « إن الإنسان لا يعيش مرتين». هذا ماكنت أقوله عندما كنت أعيش فى المرة الأولى . . وهاهى المرة الأولى قد انتهت . . وأنت . . هل تعتقد أن الإنسان يستطيع أن يعيش مرتين ؟

ويفاجئه ريفوار أن نعم ، يستطيع الإنسان أن يعيش مرتين ، بغير « عالم آخر » يزف إليه بعد الموت ، وإنما هذا العالم نفسه الذى نعيش فيه يصبح عالماً آخر يعيش فيه الآخرون ، فهم ليسوا إلا امتداداً حيًّا له ، بل أكثر حياة من أولئك الذين آثروا « الحياة الهنيئة » على مستوى الفرد واللحظة العابرة فلم يناضلوا من أجل الحياة الهنيئة الحقيقية التى يجنى فيها الفرد ثمرة نضال الذين لم يخونوه . وهو بالتالى لن يخونهم بل سيناضل مرة أخرى — ربما فى صورة مختلفة — من أجل الأجيال القادمة . هذا التناقض الأصيل بين البطولة والخيانة هو المحور الفكرى الذى تدور من حوله أحداث « ليالى الغضب » فالخيانة ليست مقصورة على « بطل تهاوى » وكذلك البطولة ليست مقصورة على معدن خاص من الرجال . فإذا استراح برنار وزوجته إلى الحياة الوديعة الهادئة بجوار كاتدرائية شارتر يدمغون — فى سرهم — كلاً من النازى ورجال المقاومة « بالإجرام » لأنهم يقلقون راحتهم ويعكرون صفوهم وهم الذين آثروا هذه الحياة الشبيهة بحياة الكاتدرائية الراسخة فى هدوئها واطمئنانها . . إذا استراح برنار وزوجته إلى هذه الصورة من الحياة فإنها تجرهم تلقائيًّا إلى « الخيانة » لا إلى الحياة أو السلبية . والموت الذى كان يخشاه برنار ويرتعد من أهواله ، سعى إليه فى داره ، لأن حركة الحياة لا تمنح الإنسان هذه الراحة السلبية المحايدة ، ولأن حرية الإنسان ليست على هذا النحو الساذج من الفرار . البطل والخائن نقيضان كالأبيض والأسود ، ولا ظلال بينهما ، وهكذا يشترك برنار مع بيزانسون الابن فى وحدة المصير . . وهو مصير مختلف كل الاختلاف عن مصير جاك وريفوار وديديه ولوكوك بالرغم من أنهم جميعاً يرقدون فى ظل الموت . لقد عاش برنار حياته

« مرعوباً » من الموت ،بل لقد عاشها ميتاً بالفعل ، فهو بخوفه لم يعش حياته ولو مرة واحدة . أما جاك وريفوار وزملاؤهما فقد عاشوا حياتهم طولا وعرضاً وعمقاً : خوفهم ليس الجزع من الموت ، وإنما استباق الحياة إلى النصر . ويجسد سالاكرو هذا التناقض بين الحياتين . أو الموتين ، فى هذا الحوار بين جان وبرنار :

« برنار : ولكنى لست مسئولا عن الهزيمة ، فلم أكن قائداً للجيش .

جان : هذا جائز ، ولكنك مسئول عن الاحتلال إذ أنك ما زلت حيًّا ، وما زلت راضياً عنه . .

برنار : هل تظن أنك بمفردك . . بمفردك فقط ستطردهم خارجا؟

جان : أنا بمفردى نجحت فى طردهم من حياتى .

برنار : ولكن هذا لا يمنعهم من القيام بمهمة الشرطة فى الشارع .

جان : فى كل نواحى أوربا نحن نكوِّن جمعاً غفيراً من الرجال ، وحدنا تماما ، ولكننا لن نستسلم أبداً وسنظل نقاتل حتى الموت .

برنار : يمكنك أن تحتقرنى ، ولكنى مع ذلك أمقت فكرة الموت.. أنا أحب الحياة ، وأريد أن أعيش مع زوجتى وأطفالى .

جان : أجل ، أنا أحتقرك، وأكثر ما أحتقره فيك هو غباؤك .. ألا تدرك أنهم طالما هم موجودون على أرضنا فإنك لن تستطيع العيش مطلقاً، وأنه إذا استمر بقاؤهم فإن أطفالك لن يستطيعوا العيش كذلك » .

وتلك هى القضية التى يركز عليها الكاتب لا بحواره المجرد فحسب ، بل ومن خلال الحدث الموضوعى أيضاً ، إذ يموت هذا الرجل « المسالم » برصاصة أحد رجال المقاومة — ريفوار — موتاً حقيراً إن جاز التشبيه لأنه يموت « خائناً » لصديقه ووطنه معاً . أما زوجته وأطفاله فالموت أيضاً ينتظرهم لأن نسف المنزل بأكمله أصبح أمراً « تكتيكيًّا » محتماً فى حركة المقاومة . وهكذا تتشابك

الأحداث وتتدرج بنا من الاختيار بين حياتين لتنتهى بنا إلى إحدى ميتتين : ميتة متوقعة بين لحظة وأخرى ولكنها فى نفس الوقت « حياة » نابضة ، و « جسر » إلى حياة أروع ، وميتة أخرى تبدو مفاجئة ولكنها فى الواقع خاتمة طبيعية لموت طويل يسميه أنصاره بحياة الهدوء والاستقرار والوداعة والبعد عن المخاطر . وهنا لابد أن يخطر على الذهن العربى مسرحية يوسف إدريس « اللحظة الحرجة » حيث نلتقى بهذا النموذج الذى لا يتصور أن الموت يمكن أن يصل إليه ما دام « بعيداً » عن جو القتال حتى يجيئه الموت وهو يصلى !

على أن الخوف فى النهاية سمة إنسانية طبيعية وإن اختلفت صورته من شخصية إلى أخرى . جان نفسه — بطل المقاومة فى « ليالى الغضب » وقد وشى به صاحبه القديم — يتذكر لحظات التعذيب الجهنمية التى لاقاها فور تسليمه إلى الجستابو ويعترف أن أفظع ما تعرض له فى تلك الليالى هو الوحدة التى كادت تمزقه حين وصلت به إلى حافة التساؤل : مقاومة أى شىء ؟ ولأى شىء ؟ ولوكوك كثيراً ما أحس بالخوف قبل كل عملية متسائلا : ما الذى سيسقط مرة أخرى على رأسى ؟ فإذا نجا تساءل مرة أخرى : ما الذى جلب لنا الحظ ؟ ولكن هذا الحظ لن يدوم . وديديه يرغب فى إعطاء معنى لما يفعل ، فيجيبه ريفوار : إذا كنت تريد أن تعطى معنى لكل شىء فسيفقد كل شىء معناه ، فى حين أن قنبلتك لها معنى . ولحظات الضعف إذن لحظات مشروعة ، بكل ما تشتمل عليه من خوف واضطراب وأحياناً فقدان الاتزان .

وجان كوردو — على وجه خاص — هو نموذج هذا البطل الوطنى المعذب بين انهيار القيمة الإنسانية التى كانت تربط بينه وبين صديقه القديم برنار بازير . فقد كان عليه — وهو المهندس الكيميائى — أن يشرف على نسف قطار حربى شحنه النازى بالبترول وسبقه على مسافة زمنية قدرها خمس دقائق قطار للركاب يحتمى بسيره الألمان من قنابل المقاومة . ونجح جان فى مهمته بالرغم من بعض التفاصيل المعوقة التى كان لها أثرها فى جمع الشمل بعد انتهاء « العملية » إذ تبدد المناضلون بصورة تختلف عما كان متفقاً عليه ، ونسف القطار حقاً

ولكن السرعة الزمنية لم تكن مواتية لتجنب الدوريات الألمانية التى احتشدت على نواصى الطرق المؤدية إلى مكان الحادث . ومن ثم كان على جان أن يطرق باب صديق الطفولة الذى لم يره منذ ثلاث سنوات ، وأن يختلق له من الأعذار ما يبعث الطمأنينة فى قلبه وقلب زوجته بالرغم من الدم الذى تنزفه ذراعه الجريحة . . فهو لم ينج من رصاصة نازية محكمة التصويب . إلا أن علاقة الأسرة بمن يدعى بيزانسون الابن — عميل الجستابو — تؤرجح مشاعر برنار وزوجته تأرجحاً مريراً ، فلقد عكر مجىء صديقهما القديم صفو حياتهما تعكيراً مفاجئاً لم يعملا حساباً له من قبل . حقاً كان برنار فى زمن مضى يهيم حباً بلويز زوجة جان ، ولكنها هى لم تكن تعير هذا الحب التفاتاً ، لذلك كان من الطبيعى أن تطمئن علاقة الأسرتين إلى أن خللاً عاطفياً لن يحدث . وبخاصة وأن بييريت زوجة برنار قد أنجبت له ثلاث بنات هن الآن أعز ما تملك ، إلى جانب الزوج القادر على توفير معيشة مستقرة لأهل منزله . عكر مجىء جاك إذن صفو الأسرة الصديقة القديمة فى صداقتها ، والراسخة فى هدوئها رسوخ كاتدرائية شارتر . ولكن المشكلة تعقدت أكثر بمجىء بيزانسون الابن ، لأن صداقته للأسرة لا تقل حظوة عن صداقة جاك ، ولأن علاقته بالألمان من ناحية أخرى توفر على أفراد الأسرة مشقة كبيرة فى الحياة تحت ظل الاحتلال. بمعنى — أكثر تركيباً — ثمة علاقة خفية وغير مباشرة بين أسرة برنار والجستابو . ومن هنا كان اختيار جاك لهذا البيت دون بقية البيوت اختياراً لقدره . فما ذنبه إن تحول طوق النجاة دون أن يشعر إلى مصيدة ؟ وما ذنب برنار إن تحولت ذكريات الغرام القديم إلى طعم يغرى الشباك ؟

تلك هى التساؤلات التى كان يطرحها سالاكرو بالتبادل مع أجوبتها — إن وجدت — طرحاً مجسماً ، أى أنه يقوم بتجسيم السؤال فى مشهد والإجابة فى مشهد آخر ، ويبادل بين السؤال والجواب ، أو بين مشهد وآخر فى حرية كاملة لحركة الانتقال المعروفة سينمائياً بالفلاش باك . إن جميع الشخصيات تلتقى مع بعضها البعض ، ولو كان البعض ميتاً ، والبعض الآخر فى أعماق

السجون .. لا لشيء إلا لأن الكاتب يعرض القضية أولا من موقع الموت حيث يتضح أن الموت لا يسوى بين الجميع وأن الحياة السابقة عليه تختلف باختلاف صورته ، فإذا كان موتاً كهذا الذى انتهت به حياة برنار فإنه يشكل نهاية ساخرة إلى أبعد حد من هذه الحياة . ولأن الكاتب يعرض القضية ثانياً فى مستوى المواجهة والتعرية الكاملة للذات وللآخرين . أى أن الصراع هنا ليس صراعاً كلاسيكيًّا يضمر المفاجآت ويصوغ الحبكة الدرامية بعيداً عن العيون ، وإنما هو صراع مكشوف يؤكد مرة ومرات أنه لا مفر من وجوده خفية أو علانية .

إن جان كوردو يمثل شخصية البطل — الشهيد وإن لم تنته حياته أمامنا — بالموت ، فلا ريب أن الجلاد النازى قد أذاقه ألواناً من الموت لا تخطر على بال . وجان يدرك حقيقة جوهرية من حقائق البطولة والمقاومة ويصهر أزمتها الكامنة حين يتساءل « هل أنا فخور بنفسى؟ كلا. هل أنا خجول من نفسى؟ كلا. لا فخر ولا خجل . هذه هى المعركة . . عندما يبعث الجنرال برجاله إلى ساحة القتال فهو يعلم جيداً أنه سيكون هناك موتى ، ولكى يتغلب على الضيق الذى يحس به ، ألا يعرض نفسه أحياناً للموت بين أولئك الذين يموتون ؟ » إن الموت فى ذاته لا يشكل فاجعة درامية ، وإنما هو إن جاز التعبير : موقف من الحياة ورؤية لها فى نفس الوقت . الموت فى حياة جان « شريعة المقاومة » لا يصنع البطولة وإنما يعبر عنها . أما البطولة فتصنعها إرادة الرجال فى تحرير أنفسهم وأوطانهم . هذه الإرادة التى يصوغها جان فى كلمات « منذ أن هزمت جيوشنا لم نعد رجالا . إن مستقبلنا لم يعد إلا مستقبل القوادين والبلطجية ، وأنتم هل تظنون أنفسكم على قدر كبير من المهارة عندما تقولون إنكم تحولون جنس السادة إلى عبيد ؟ أنا أريد أن أكون رجلا نظيفاً لا سيداً ولا بلطجيًّا ، ولكن رجلا بين الرجال » .

* * *

تكاد هذه الكلمات أن تكون هى نفسها التى رددها أوريست عند صخرة الموتى قبل أن يحسم أمره ويخلص أهل أرجوس من خطيئتهم الموهومة ، قال لأخته

الكترا مبرراً عزمه على الإقامة ولو مؤقتاً بدلا من الرحيل على الفور « أريد أن أكون رجلا ينتمي إلى بقعة من بقاع الأرض ، رجلا بين الرجال » . وربما كانت هذه الكلمات قبل غيرها هي التي صاغت البعد الواقعي لشخصية أوريست . بعد أن كادت الصياغة الأسطورية في الأجزاء الأولى من مسرحية « الذباب » لسارتر أن تخفي معالم هذه الشخصية لحساب الوجه الفاسفي الذي أبرزه على جبينها. ولكن، ما أبعد الشقة بين سالاكرو وسارتر بالرغم من معايشتهما لعصر واحد ، ومعالجتهما لقضية واحدة ، وربما انطلاقهما من « حالة » واحدة هي الشعور العميق بالعبث واللاجدوى؟ ولعل عبارة أوريست القريبة من عبارة جان كوردو لا يكتمل بعدها الواقعي – والذي يختلف به سارتر عن سالاكرو – إلا إذا تذكرنا الجملة التي فاهت بها الكترا حين أخذ يصف لها حبه لكورنثة وجمالها ، قالت « أما أنا فيدهشني أن أكون فخورة ببلدي » . لقد رأى سارتر فرنسا الراكعة على قدميها تجرع كئوس الندم حتى الثمالة ، وكانت هذه الرؤية مصدر الاختلاف الجوهري بينه وبين كاتب آخر رآها تقف على قدميها . . حتى « الخائن » عند سالاكرو يخون بالصدفة ، بينما يعمد إيجست وكليتمنسترا إلى الخيانة عمداً ، وبينما يعبر خائن سالاكرو عن قطاع من الشعب الفرنسي – وكل الشعوب – يريد أن يعيش حياته هادئاً في ظل الحرب والاحتلال ومأساته أنه يتوهم أن بقدرته تحقيق ذلك ، فإن خائن سارتر يعبر عن النظام الفرنسي الحاكم والعميل للاحتلال النازي في نفس الوقت .

ولقد كانت « الذباب » التي صدرت عام ١٩٤٣ علامة فارقة بين تفكير سارتر قبلها وتفكيره بعدها ، ذلك أنها سجلت التطور الخطير الذي أحدثته الحرب والأسر والمقاومة في عقله ووجدانه كما يذهب البيريس في كتابه « سارتر والوجودية » وهو يفرق بين مرحلة « الغثيان » حيث كان البطل هو روكنتان الذي يعتبر انشغال الناس وانهماكهم شيئاً غريباً مضحكاً ، ومرحلة « الذباب» حيث البطل هو أوريست الذي يتمنى أن يجد عملا يكسبه حق

المواطنية بينهم ، وينتهى البيريس إلى القول « إن سارتر قد اكتشف فى الفترة التى تفصل بين صدور الكتابين ، الحرارة والتضامن الإنسانيين كفكرة قادرة على أن تمنح الحرية محتوى وواقعاً عملياً وميداناً للفعل » . أجل ، فحرية الفرد المعزولة فى قوقعة صدفية لا يخترق جدارها الصلب شىء — وتلك كانت حرية روكنتان وغثيانه جنباً إلى جنب — غير حرية الفرد المسئولة عن الآخرين ولم يلق تبعة الزامه على أحد ، وتلك كانت حرية أوريست الذى اتخذ قراراً فردياً خالصاً بقتل القتلة وتحمل مختاراً أثقال آرجوس . إن مرونة سارتر هى التى منحته هذه القدرة على الحركة ، ولكن أصالته أيضاً هى التى توحد دفقات تفكيره فى مجرى رئيسى واحد . أى أن فكرة « الحرية » التى بدأ منها غثيان روكنتان هى بعينها التى أضاف إليها فكرة الالتزام الفردى بسقوط فرنسا تحت سنابك الوحش النازى . وتتعدد الإضافات بعدئذ — بتفاعل سارتر مع الأحداث تفاعلا حياً وإيجابياً — حتى ليقف مع حركة الشعوب خارج فرنسا ، مع الجزائر وكوبا وفييتنام . ولكن الجذر الفلسفى الغائر فى أعماقه هو هو لم يتغير ، مهما تكاثفت عليه الشعيرات المختلفة الأحجام ومهما أثمر من أغصان وفروع . هذا الجذر العميق هو أن الإنسان « حر » فى هذا العالم غير ملتزم بقيم سابقة على أفعاله . وعندما تتردد كلمة الحرية عشرات المرات فى مسرحية « الذباب » ، وعندما يلجأ إلى الصياغة الأسطورية فى معالجتها الفكرية والدرامية ، فإن ذلك كله يعنى أولا وأخيراً أن التعاسة بلغت بفرنسا مبلغها ، وأنه لم يعد فى إمكان القوقعة الصدفية أو جدارها الصلب أن يحمى حرية روكنتان من العبث بها والسخرية منها بأقدام ألمانية ، وأنه لابد لهذه القشرة الصلبة أن تتفتت قبل أن تنكسر عنوة وتضيع ، تتفتت بمحض اختيارها كالفراشة التى تمزق شرنقتها وتخرج باستقلالها الفردى الخالص لتدفع عن نفسها غائلة العدو المشترك بينها وبين جميع بنى جنسها ، إن حريتها — كما لابد أنها اكتشفت فجأة — فى حرية الآخرين . إنها تمزق الشرنقة بنفسها وتخرج من قبرها الحريرى معلنة حدوث المعجزة التى حققتها المقاومة البطولية للشعب الفرنسى ، والخيانة البشعة لحكومة فيشى . وهى

لا تعود إلى الشرنقة أو القوقعة الصدفية مرة أخرى ، ولكنها لا تصنع مع الآخرين أيضاً شرنقة جديدة كبيرة تضم الجميع . لقد تحررت حقاً والتزمت بهذه الحرية ، فهى لن تبددها شيوعاً كما لم تبددها غثياناً .

هكذا أوريست ، أقبل مع مربيه على أرجوس وهو يعلم مقدماً أن أباه كان مليكها منذ خمسة عشر عاماً حين قتلته زوجته غداة مجيئه منتصراً فى حرب طروادة ثم تزوجت أخاه إيجست وفق مؤامرة بيتاها معاً وشم الشعب رائحتها ولكنه انطوى على السر واختار حياة الندم وارتدى السواد واحتفل بعيد الموتى — والمؤرخ له بيوم اغتيال آجاممنون — وتزعم إيجست طقوس الندم وتبعته فى ذلك الملكة كليتمنسترا وأبت ابنتها الكترا أن تسلك معهما هذا السبيل. ويصل أوريست والقوم يعدون أنفسهم للاحتفال بعيد التكفير حيث يدحرج الكاهن الأكبر صخرة المعبد فيخرج الموتى للقاء أقربائهم ويقضون الليلة معهم . ولكن جوبيتر كبير الآلهة يلتقى بأوريست منذ البداية متخفياً تحت اسم « ديمتريوس » فيتعرف عليه بعد فترة ويدور بينهما سجال مرير هو الصراع الخالد بين الإنسان والقوى العليا . وبينما كانت الكترا هى الحافز الذى ألهم أوريست طريق « الفعل » الذى اختاره واعياً بكافة ما يلقيه عليه من التزامات ، نراها تنكص فى منتصف الطريق وتتخلى عن « فعلها » وتركن إلى جوبيتر رعباً من زبانيته . وذلك بعد أن أقدم أوريست على قتل إيجست وأمه بالرغم من تحذير كبير الآلهة للملك ، بل بسبب هذا التحذير الذى كشف فيه جوبيتر أوراقه وأوراق كافة الآلهة والملوك ، وهى أن البشر أحرار بالطبيعة ، ولكنهم لا يعلمون ذلك ، ومهمة الآلهة والملوك حفاظاً على عروشهم أن يدعموا الجهل الإنسانى بهذه الحقيقة . ولكن بعد فوات الأوان ، فقد كانت هذه الحقيقة التى انقضت على أوريست كالصاعقة هى الحرية ، لهذا لا يشعر بالندم كبقية أهل أرجوس ، على النقيض من الكترا التى يصيبها الرعب من أهوال هذه الحرية فتنصاع مقهورة لشعائر الندم والتكفير ، خلاصها الوحيد من ذباب جوبيتر وزبانية الجحيم . ويرفض أوريست مغريات جوبيتر التى يطلعه عليها وفى مقدمتها عرش أبويه مقابل

« قليل من الندم » ويرفض تهديده بالجماهير المحتشدة عند باب معبد أبولون الذى يحتمى به . وكما رفض عرش كبير الآلهة ، رفض أيضاً عرش الشعب ، ويمضى فى سبيله وحيداً مع الحرية . . تماماً كما جاء لا يملك سواها ، ولكنه الآن لم يعد وحده الحر فقد هزم جوبيتر وذبابه وزبانيته حين أبلغ الجماهير بسر الأسرار ، بأنهم أحرار منذ ولدوا وأنهم أبرار من خطيئة لم يرتكبوها ، وأن موتاهم ليسوا إلا موتاه هو ، وهو الكفيل بالذباب والزبانية التى مضت من خلفه لا تنى عن الصراخ والعويل .

يقول فيليب تودى فى كتابه عن سارتر : إن السياسة الرسمية لحكومة فيشى كانت تقول للشعب الفرنسى إن الهزيمة فى عام ١٩٤٠ جاءت كعقاب عادل لطيش الفرنسيين فى فترة ما بين الحربين ، ومن ثم عليهم أن يستعدوا لنيل جزائهم . وكانت هذه السياسة تحصل على تأييد جانب من الكنيسة الكاثوليكية مما دفع سارتر إلى إظهار الدين وهو يتعاون مع الحكومة القائمة فى آرجوس . والمسرحية تقول — فى رأى تودى — إنه لا توجد قيم جاهزة لإرشاد الإنسان إلى الاختيار الأخلاقى الذى يجب أن يقوم به ، وعلى كل إنسان أن يختار بمفرده ما يفعل ، ولا يمكن لإنسان أن يتلقى أوامر من أية علامة لأنه هو الذى يقرر معنى هذه العلامة . ويشير الناقد بذلك إلى تلك العلامة التى طلبها أوريست والعلامة الأخرى التى طلبتها الكترا ، فما كان من جوبيتر إلا أن استجاب لكل منهما . غير أن أوريست فسر تحقيق العلامة بمنطق الإنسان الحر فلم تعد المعجزة الغيبية قيداً يكبله ، بينما انهارت الكترا فور مصرع أمها ، وهى التى قضت معها العمر تغسل لها ثياب العار ، ثيابها الداخلية التى ترقد بها مع إيجست على فراش أجا ممنون ، إمعاناً فى إذلالها . لذلك يقرر فيليب تودى أن الإنسان فى مسرحية « الذباب » يتخذ قراره فى عزلة وقلق وهو الوحيد المسئول عن قراره ، وحتى ولو كان الله موجوداً فلا توجد مبادئ أخلاقية يمكن اشتقاقها من وجود الله نظراً لأن حرية الإنسان تجعله مستقلا عن الله الذى خلقه . وهو هنا يشير إلى الصراع المر بين أوريست وجوبيتر بعد أن أفضى كبير الآلهة

بسره إلى إيجست ، سره وسر جميع الملوك والآلهة . فقد وعى أوريست من هذا السر ، أن هذه الممالك التى أطلعه عليها جوبيتر لا تعنى شيئاً بالنسبة له ، لأن كبير الآلهة هو إله الصخور والمحيطات وكل ما فى الوجود سوى الإنسان فهو ليس ملكاً عليه . وحتى إذا كان قد خلقه كبقية الموجودات فإنه بمولده لم يعد فى نطاق سلطانه ، بل انفصل عنه وأصبح موازياً له لا يلتقى به ولا يتماس معه ، ويعانيان كلاهما كرباً واحداً وعزلة كاملة ووحدة مطلقة . وليس اكتشاف الحرية — يستطرد تودى — بالشيء البهيج ، وإنما هى تحقيق لعزلة الإنسان وهجره . والاختيار الصحيح الوحيد هو الذى يفضى بالإنسان إلى حرية أكبر له وللآخرين ، وكل محاولة لإنكار المسئولية إنما تؤدى إلى إنكار الحرية « إن الرسالة السياسية لمسرحية الذباب واضحة : حارب ضد الغازى الألمانى والفرنسى المتعاون معه ولا يأخذنك الندم لما قد تظنه جريمة ، وأن جميع الطغاة يخافون من الناس لأنهم يعرفون أنهم أحرار ، وإذا أدرك الناس أنهم أحرار فمن المؤكد أن مصير الطغيان إلى الزوال . وأن هذا التفاؤل السياسى يعكس الحماسة التى كان المثقفون اليساريون قادرين بها على الاشتراك فى الحرب ضد الألمان » . ولا شك أن هذا المغزى قد أدركه الفرنسيون من المسرحية حين عرضت فى ظل الاحتلال النازى فى صيف ١٩٤٣ ، ولا شك أيضاً كما يقول موريس كرانستون — فى كتابه عن سارتر بين الفلسفة والأدب — أن اختراع سارتر « لطقوس الإثم القومى » فى آرجوس التى تخيلها هو هجوم على النفسية الرسمية لفرنسا فيشى . . الأمر الذى نبه الرقابة النازية إلى ضرورة وقف العرض المسرحى . أى أن الألمان رأوا — بمعاونة بعض الفرنسيين — أن إيجست هو رمز الاغتصاب النازى وأن كليتمنسترا هى رمز الخيانة الفرنسية .

ولكن نهاية المسرحية أثارت عند نقاد سارتر نقاشاً حاداً حول الرمز الكامن فى مغادرة أوريست لآرجوس وهو يقص عليه حكاية مدينة سيروس التى أصيبت ذات صيف بوباء الفيران فراحت تلتهم كل شيء حتى أيقن أهل المدينة أن حينهم قد حان ، إلى أن كان يوم جاءهم فيه زامر ناى فوقف فى قلب

المدينة هكذا — ويمثل أوريست المشهد — وأخذ يلعب على الناى والفيران تتراكم حوله من كل صوب . ثم أخذ يمشى بخطوات واسعة هكذا — يوالى أوريست المحاكاة — صائحاً فى وجوه أهل سيروس أن يفسحوا له الطريق — فيفعل أهل آرجوس كالمنومين — حتى رفعت الفيران رؤوسها مترددة كما يصنع الذباب . . وفجأة يصيح أوريست « انظروا . انظروا إلى الذباب » ثم يستأنف : وتدفقت فى أثره الفيران دفعة واحدة . واختفى لاعب الناى ومعه الفيران إلى الأبد ، هكذا . . ويخرج أورست من بين الصفوف وقد اندفعت الإيرنيات من خلفه معولات . يتساءل النقاد وفى مقدمتهم جانسون فى كتابه « سارتر بقلمه » ما إذا كان التزام أوريست — أو بطل المقاومة الفرنسية — قد انتهى بتحرير فرنسا، فيجيب سارتر بأن القضية الرئيسية فعلا فى حياة رجال المقاومة — فيما عدا الشيوعيين — كانت بالدقة : « إننا نحارب الألمان ، لكن هذا لا يعطينا أى حق بالنسبة للحقبة التى ستلى الحرب » . . ولكن جانسون لا يبدى اقتناعه التام بهذه الإجابة مرجحاً أن السبب هو أن رؤيا المقاومة عند سارتر هى أنها « مخاطرة شخصية » لكل مقاوم . فتبدو — من ثم — كما لو كانت اختباراً للحرية التى لم تواجه حتى الآن من استجابة سوى نوع من « بطولة الضمير » . . .

وربما كانت مسرحية « الذباب » على وجه التحديد ، هى التى تحمل الرد الأمثل على ما جاء فى كتاب لوك لوفافر « سارتر والفلسفة » من أن « إنسان سارتر يعمل من دون إرادة حقيقية ، وإذا وجدت الإرادة عنده فهى لاحقة للفعل وبالتالى لا معنى لها . إنه إنسان لا يعمل بحرية ، بل هو مدفوع وملزم من الداخل . وليست حريته سوى تلك العقوبة التى تكلم عنها برجسون والتى هى محض اندفاع حيوى » . وأقول إن المقاومة فى مسرحية « الذباب » فعل وقيمة معاً ، وبطولتها فى « موقف » أوريست لا فى شخصيته نفسها . « بالفعل » حرر نفسه أولا ملتزماً بتحرير الآخرين ، ومن ثم أصبحت الحرية « قيمة » فى حياته وحياة الآخرين . وهذا فيما أعتقد الفرق الحاسم بين أوريست سارتر من ناحية وأوريست اليونانى القديم من ناحية أخرى ، وهاملت شكسبير من ناحية

ثالثة . فأوريست اليونانى القديم كان مجرد أداة فى أيدى الآلهة لتنفيذ القدر المكتوب فى لوح السماء ، وهاملت شكسبير وقف على حافة الفعل دون أن يغامر بإنجازه . من هنا كان أوريست عند إسخيلوس — فى حاملات القرابين — نقيضاً لأوريست عند سارتر ، بطلا تراجيدياً مقهوراً كتب بمأساته شهادة الوفاة لحرية الإنسان .. وكذلك كان هاملت عند شكسبير نقيضاً لأوريست عند سارتر ، بطلا تراجيدياً كتبت مأساته شهادة العبث للفعل الإنسانى . أما أوريست السارترى فى « الذباب » فكان بطلا من أبطال المقاومة فى مستواها الرمزى الشامل ، أو بمعنى أدق كان . « نظرية فى البطولة » اضطر سارتر إلى صياغتها صياغة تجريدية . لهذا كان الشكل الفنى فى « الذباب » شكلا اضطرارياً ليس مقصوداً فى ذاته ، وإن حقق هذا الشكل غايته على مستويين : المستوى الفلسفى الذى يجعل من الحرية قوام « المشروع » الذى يتكامل مع كل « فعل » ومع هذا لا يكتمل أبداً إلا بانتهاء حياة صاحبه . والحرية هنا هى الوجه الآخر للالتزام الفردى الخالص . والمستوى الواقعى الذى يجعل « الإنسانية » بديلا « للعنصرية » ، والإنسانية بصفتها « مشروع حر دائم التطور » لا بصفتها طبيعة ثابتة أو مثلاً أعلى ، والعنصرية بصفتها تصوراً قبلياً يشبه الجبر الصارم والحتمية الثابتة .

ويستعير سارتر بعض الملامح من الفكرة المسيحية على جانب كبير من الأهمية : أولاهما أن أوريست يتقدم مختاراً ليحتمل عذاب شعبه فيقول لالكترا يوم الاحتفال بعيد الموتى أمام الغارة والجماهير التى تنتظر فرقاً صحوة موتاها السنوية « اصغى إلىّ : هؤلاء النـــاس الذين يرتعدون خوفاً فى حجراتهم المظلمة ، ماذا ترين لو أخذت على كاهلى جميع خطاياهم ، لو أردت أن ألقب عن جدارة بسارق الندم » ، ويجيب بنفسه عملياً أمام أهل آرجوس الذين ينتظرون والحجارة فى أيديهم عند باب معبد أبولون فيقول لهم بشجاعة منقطعة النظير « ألقوا علىّ بخطاياكم وبندمكم ، بالضيق الذى يقض لياليكم وبجريمة إيجسبت ، وليضطلع بها كاهلى ، لا تخشوا موتاكم فإنهم موتاى » . كان جوبيتر

وإيجست قد استطاعا أن يخدعا الجماهير المسحوقة عن حقيقة أمرها فأصبحت ترى فيمن يهدد «ندمها » عدوًّا لدوداً . وكان أوريست قد صارح الكترا « ما بال جوبيتر وبالى ؟ العدالة من شئون البشر ، ولست فى حاجة إلى إله يلقننى ذلك » ، « .. والعدل تخليص أهل آرجوس من سلطانك ، والعدل أن يرد إليهم شعورهم بالكرامة » ، ثم واجه جوبيتر بعد ذلك فقال له : « لست السيد ولا العبد ، وإنما أنا حريتى ، لم تكد تخلقنى حتى خرجت من نطاق سلطانك » ، « ولن أعود إلى طبيعتك ففيها ألف طريق معبدة وكلها تؤدى إليك . ولكنى لن أسير فى غير طريقى . ذلك أنى إنسان يا جوبيتر ، وعلى كل إنسان أن يخترع طريقه » .

وطريقه هو أن يفتح عيون أهل آرجوس مهما أصابهم ذلك باليأس ، لأن « الحياة الإنسانية لا تبدأ إلا على الشاطئ الآخر من اليأس » ، فإذا خاطب أوريست إحدى الإيرنيات « حتى الممات سأظل وحدى » اكتملت صورة المسيح على الصليب وقد أدى شهادته عن العالم ، فى تلك اللحظة تحققت حريته ، كما تحققت حرية الآخرين ، ولكن المسئولية بكاملها تقع على كاهله وحده « وقد فهمتم أن جريمتى هى جريمتى وأنا صاحبها ، أصر أمام وجه الشمس على نسبتها إلىّ ، وهى كنه حياتى ومعدن كبريائى ، وإنكم لا تملكون لى ثواباً ولا عقاباً ، ومن ثم كان خوفكم إياى » . وكذلك فإن جوبيتر حين يعرض عليه عرش آرجوس يذكرنا بالشيطان حين أخذ المسيح على مرتفع عال وعرض عليه ممالك الأرض ، فاشترط الأول قليلا من الندم واشترط الآخر ركعة أو ركعتين . . ولو أن أوريست أو المسيح قد استجاب لهذا الشرط أو ذاك لسقط ، لأن المنفى الاختيارى لأورست والصليب الاختيارى للمسيح هما « قمة الموقف الإرادى للبطولة والمقاومة » بغيره تصبح جريمة أوريست جريمة فردية مهما كان دافعها « الثأر » وتصبح خطيئة المسيح خطيئة فردية مهما كان دافعها « يهوذا » . وإنما تكتسب بطولة أوريست والمسيح معناها الحقيقى من أنها مقاومة للواقع من أجل المثال ومقاومة للجزئيات من أجل الكل ومقاومة للنسبى من

أجل المطلق . هذه الرؤية الصوفية اليقينية هى التى دفعت أوريست بروح الاستشهاد إلى منفاه ، ورفعت المسيح إلى خشبة الصليب ، بدلا من عرش آرجوس أو عرش الإمبراطورية الرومانية .

ولكن سارتر ليس مفكراً مسيحياً على الإطلاق ، بل هو يمزج هذه الفكرة بأكثر الأفكار بعداً عن المسيحية وهى فكرة نيتشه الصارخة بأن الله قد مات ، فيستكمل قولة أحد الإخوة كرامازوف « إذا كان الله قد مات فكل شىء جائز » بأنه « . . وحتى لو كان موجوداً فنحن أحرار » .

على أن « الذباب » ليست إلا « نظرية فى البطولة » اضطر كاتبها إلى صياغتها على هذا النحو الأسطورى فى ظل الاحتلال ، أما تطبيقاتها فجاءت بعد ذلك بثلاثة أعوام — أى بعد التحرير — فى مسرحية « موتى بلا قبور » حيث كانت تجسيداً واقعياً لمفهوم المقاومة والبطولة التى طرحها سارتر فيما سبق . ولكن الواقع يختلف عن الأسطورة فى الكثير لأنه يخلو من « المناخ التاريخى » ويمتلىء أكثر فأكثر « بروح العصر » . . ومن ثم تزداد الأهمية البالغة لمسرحية « موتى بلا قبور » كلما توغلنا بين سطورها نكتشف هذه الروح .

وقد كتب سارتر « موتى بلا قبور » عام ١٩٤٦ وإن كانت أحداثها تدور إبان المقاومة الفرنسية ضد النازى عام ١٩٤٤ . ويختلف النقاد السرتريون أنفسهم حول قيمة هذه المسرحية اختلافاً شديداً ، وبخاصة حين يتوجه التقييم إلى الصياغة الفنية ، فالبعض يراها أضعف ما كتب سارتر ، والبعض الآخر يراها من أنجح مسرحياته . هذا بينما لا يرى فيها جابرييل مارسيل إلا تعذيباً مقيتاً للذات ، ونوعاً من السادية . على أنه مهما اختلف النقاد فيما بينهم . فإن تاريخ المقاومة فى الأدب الفرنسى لن يغفل هذا العمل الهام الذى صدر فى آونة يصعب خلالها أن يفتح الكاتب المناضل فمه إلا بشق النفس . . فالجستابو والخونة من العملاء الفرنسيين ما كانوا يسمحون لمثل هذه المسرحية أن تكتب أصلا ، لولا أن كاتبها قد أوتى حقاً من شجاعة الضمير أن يلتزم « بالحرية » . وقد جاءت « موتى بلا قبور » التزاماً عميق الدلالة بمجموعة القيم التى سبق له أن أرساها فى

« الذباب » . فها نحن نلتقى بمجموعة من المناضلين الفرنسيين المنظمين فى صفوف المقاومة السرية وقد ألقت عليهم سلطات الاحتلال القبض ورمت بهم فى غياهب السجن . ومن بين هؤلاء المناضلين الفتاة لوسى وأخوها الأصغر فرنسوا . وتتتابع مشاهد التعذيب والاستجواب الوحشى — الذى اقشعر منه جابرييل مارسيل — للإرشاد عن زعيمهم جان . . ولكنهم ، وهذه هى الخطة الدرامية التى تفتق عنها ذهن الفنان ، لا يعلمون عن مكانه شيئاً . أى أن التعذيب هنا ، بلا ثمن . لأنه لا يكشف شيئاً عن معدن هذه الشخصيات . لذلك كانت أزمة بطولتهم فى نقطة البداية التى امتدت فى خط سيرها امتداداً غير متوقع بوصول مناضل جديد إلى السجن ، ولم يكن سوى « جان » المطلوب القبض عليه . ولكن سلطات النازى لم تتعرف على حقيقة شخصيته بعد . بوصوله يصبح لدى بقية المناضلين ما « يرشدون » عنه ، ما يقولونه ، ما يحل أزمة بطولتهم حلاً عادلا .

وتختلف « مواقف » الشخصيات وتتفق . تختلف باختلاف « الفرد » بكل ما يمثله من ذاتية وتوحد — وهذا هو الجذر الفلسفى الأول فى تفكير سارتر — وتتفق جميعها فى معنى المقاومة كتعبير أمثل عن الحرية والمسئولية ، وهذا هو الجذر الآخر فى فلسفة سارتر . أما سوربييه فيقذف بنفسه من النافذة فى غفلة من الحراس ، ويموت . ولم يكن هذا « الموقف » انتحاراً ، بقدر ما كان تجسيداً لزاوية الرؤية التى اختارها — بكامل إرادته — موقعاً للمقاومة ، ذلك أنه يموت وقد انتصرت هذه الإرادة على الإرادة المقابلة ، إرادة التعذيب والقهر فلم يفض بشىء عن حقيقة جان وحقق بذلك نوعاً من البطولة ، بديلا للأزمة الضارية . أما هنرى فيواجه الأزمة فى ذروتها ، يقبل المقامرة بشروطها ويكسب الرهان ، يواجه التحدى بالعذاب ولا يبوح بشىء . هذا نمط آخر للبطولة ، لا يقول سارتر إنه أكثر أو أقل أهمية من سوربييه ، ذلك أن معيار البطولة فى حياة هنرى لم يكن قط مدى قدرته على احتمال التعذيب ، بقدر ما كان يتحدد بموقفه من « حبيبته » لوسى . ويتدرج الكريشندو بدور لوسى الذى يجىء وقد حزم جان

ـ زعيمها وحبيبها ـ، أمره على ألا يكشف عن شخصيته حتى لا يتسبب فى أضرار لا حصر لها لبقية أفراد المقاومة خارج الأسوار . هو يعلم مدى الهمجية التى سيعاملون بها مثل هذه الفتاة الوديعة الجميلة ، سوف يهددونها بكل ما يملكون من أدوات جهنم وأساليب الشياطين ، سوف يذلونها كأبشع ما يكون الذل والهوان ، سوف يسلبونها شرفها . . ولكن ماذا يستطيع جان أن يفعل ؟ إنه ، بين حبه لها والتزامه بالمقاومة يراه فداء للحرية ، حريتها وحريته وحرية الآخرين ، تلك هى مسئوليتها ومسئوليته . وتعود لوسى وقد هتكوا عرضها ، ولكنها حين تسمع أخيها فرنسوا يصرخ بأنه سيعترف « إنهم لم يلمسونى . . لم يلمسنى أحد . . لقد تحولت إلى قطعة من الحجر . . ولم أشعر بأيديهم وهى ترغمنى . . كنت أتطلع إلى وجوههم وأفكر فى أن شيئاً لم يحدث . . كلا ، لم يحدث شيء . . لقد كنت فى النهاية أذيقهم طعم الخوف . . إنك إذا اعترفت يا فرانسوا فإنهم يكونون فى الواقع قد هتكوا عرضى » . أما هنرى فقد سارع إلى قتل الصبى الصغير ، دون أن يعترض عليه أحد . ويقبل دور جان ويقبل معه الأمل فى إطلاق سراحه . فيخبر الجميع بأنه سوف يضع أوراقه الخاصة فى جيب قتيل يوجد على مقربة من المكان الذى يعذبون فيه ، وهكذا يستطيعون النجاة بجلودهم إذا أرادوا بالاعتراف عليه ، بعد أن يطلقوا سراحه . ويوجه جان حديثه إلى لوسى قائلا « إننى ألمح الجفاف فى عينيك وأدرك أن قلبك يحترق ، ولكن لا يبدو عليك أثر للألم ، ولا لقطرة من دموع . لقد . . لقد استحال كل شيء فيك من فرط التوهج إلى بياض . . ينبغى أن تتألمى من كونك لا تحسين بالألم . . لقد فكرت كثيراً فيما تعرضت له من تعذيب ، ومع ذلك فما كنت أتصور أن التعذيب يمكن أن يكسبك كل هذه الفظاعة من كبرياء الألم » وتجيبه لوسى « قطرة من دموع ؟ ! إننى لا أتمنى غـــير شيء واحد . . أن يأخذونى مرة أخرى ويضربونى . . حتى ألوذ من جديد بالصمت ، وأسخر منهم ، وألقى فى قلوبهم الرعب . . ترى هل كان الذنب ذنبى؟ إنهم هم الذين جرحوا كبريائى . . إننى أمقتهم . . وإذا كنت فى قبضة أيديهم ، فإنهم

أيضاً فى قبضة يدى . . إننى أشعر أننى قريبة إليهم أكثر من قربى منك » ذلك أن الذين يريدون أن يخربوا فى الإنسان كل ما هو جميل وشريف وقيِّم — كما يقول أنور المعداوى فى كتابه « كلمات فى الأدب » — ينتظرون اللحظة التى تنبثق منها رغم أنف الإرادة بادرة من الضعف . . إنها بالنسبة لهم ، لحظة الشعور بهزيمتنا وانتصارهم . إننا فى قبضة أيديهم ، هذا صحيح ، والأصح منه أنهم أيضاً فى قبضة أيدينا . إنهم لن يطلقوا سراح حريتنا ، وعلينا أن نعاملهم بالمثل ، ألا نطلق سراح حريتهم . . حريتهم فى أن يرونا يوماً وقد عرفنا الذل والخضوع . إنهم أسرانا ، تماماً كما نحن أسراهم . . بهذا نشعر أن وجودنا شىء حقيقى ومجسم ، ونشعر أنفسنا بأن وجودهم لا وجود له . ومن الواجب أن ننتصر على أنفسنا ، وذلك بأن نلغى من قائمة عذابنا معنى الإحساس بالألم . . هذا الألم يجب أن ينهزم ، هذا هو المفهوم البطولى للتجربة ، تجربة الكبرياء .

ويثور هنرى الذى قتل الصبى فرانسوا على فكرة البقاء حياً بعد ذلك . وتثور معه لوسى بنفس المقدار والعنف ، وهى وإن كانت لا تنسى أنه قتل أخاها ، إلا أنها لا تنسى كذلك ما لحق بها على يدى البربرية النازية ، ومن ثم تدرك إدراكاً عميقاً أن لا حياة لها بعد الآن . وكما كان تعذيبهم فى مبدأ الأمر بلا ثمن ، لأنه لم يكن لديهم ما يقولونه أو يرشدون عنه ، فإنهم كذلك فى الخاتمة ينظرون إلى عرض جان على أنه هدية بلا ثمن لأنه يوفر لهم الحياة فى وقت لم يعودوا بحاجة إليها ، إنها حياة بلا ثمن . ولكن سارتر يحسم هذه المناقشات والخواطر بدخول ضابط نازى عليهم يتغلب على شكه فيهم وحذره منهم برميهم جميعاً بالرصاص .

والمسرحية فى هذا الإطار — كما يقول أمير إسكندر فى كتاب « سارتر مفكراً وإنساناً » — يمكن أن تعتبر دراسة لسيكلوجية المقاومة من جانب وسيكلوجية التعذيب من جانب آخر . وليس فى المسرحية أفكار فلسفية جديدة بارزة ، ولكنها تتضمن مواقف أخلاقية — لها أساسها الفلسفى بالطبع — حين يواجه كل فرد تجربة التعذيب ، فيدرك أنه حر ومسئول ووحيد فى أى قرار يختاره وهو على حافة الموت .

ولعل هذا الموقف يبدو مركزاً غاية التركيز مثيراً للانفعال العنيف فى الفصل الثالث والأخير من المسرحية حين لا يتبقى من الزمن سوى بضع دقائق يحسم فيها كل فرد من أفراد المقاومة أمره ويختار بين الصمود والتسليم .

* * *

هل يحق لنا الآن أن نستخلص من مجموع هذه الأعمال ، بعض الخصائص التى تميز مسرح المقاومة عن غيره من الأشكال الدرامية المألوفة ؟ أعتقد أن الإجابة لن تكون بالنفى ، ولكن هذا لا يعنى تلقائياً أنها بالإيجاب . فلاشك أن المعالم الرئيسية فى مسرح المقاومة ليست خروجاً على المسرح الدرامى التقليدى فى كل زمان ومكان ، ولكنى أعتقد أن ثمة إضافة حقيقية أمكن لفكرة المقاومة — كمحور فنى — أن تضيفها إلى الأبنية المسرحية المعروفة . هذه الإضافة — فى إيجاز يلخص السمات الجوهرية — أن بطل المقاومة ليس بطلا تراجيدياً ، كما أنه ليس بطلا ملحمياً ، بل هو ليس بطلا لإحدى المطلقات أياً كانت ، دينية أو عرقية أو أيديولوجية . ذلك أن المقاوم قد يموت حقاً كالقديسة جون ولوسى ، ولكنه ليس موتاً « تبريرياً » لبذرة الانقسام الداخلى ، كما أنه ليس موت الصدفة العبثية التى تصم الكون باللامعنى والحياة باللا جدوى ، وإنما هو موت محتمل ، موت اضطرارى ، نتيجة « النسبية » التى تربط البطل ببقية الأطراف ، وفى مقدمتها الأرض . والموت فى حياة المقاوم هو جسر بين الواقع والحلم . هو استباق لقيمة جديدة يرسيها مكان القيمة القديمة ، لذلك كان رؤيا وشهادة . وبطل المقاومة : شهيداً ، هو فى الطليعة من أنبياء التحرير الوطنى . . فهو لم يتردد على حافة الفعل متعلقاً بحبل مشـــدود ومتسق من « الأفكار » ، هو لم يعان هذا الانفصام بين الفكر والعمل . وإنما هو يحمل أفكاره بين جنبيه ويذهب إلى رحلة التحدى ، رحلة الموت والحياة . فالموت على الشاطئ الذى يقف عليه قبل أن يبحر ، شاطئ السكون الأبدى للفكرة وهى بعد جنيناً ستاتيكياً يجول بالخواطر . . والحياة على الشاطئ الآخر الذى يصل إليه بعد أن يتم الإبحار ، شاطئ الحركة الخلاقة للفكرة وقد تحولت إلى مرحلة

النضج والديناميكية، هذه الرحلة التى قطعها أبطال برناردشو وروبلس وزولان وأوكيزى وسالاكرو وسارتر ، فمات بعضهم وعاش البعض الآخر ، ولكنهم جميعاً فى حياتهم وموتهم أعطونا علامة على الطريق الصحيح . وهو الطريق « التاريخى » فى بعض هـــذه الأعمال ، « الأسطورى » فى بعضها الآخر ، « الواقعى » فى معظم الأحيان . ولا تدل « العلامة » التى أعطيت لنا على الماضى فحسب ، بقدر ما هى إلهام للحاضر والمستقبل .

وعلامتنا تقول إن بطولة « الفرد » فى المقاومة ، ليست بطولة « فردية » وإنما تنسجها الجماعة فى وحدة وصراع لا ينتهيان . وتقول أيضاً إن الاستشهاد ليس امتيازاً لرجل أو امرأة مفطورة على البذل والفداء ، وإنما هو رؤيا يقينية تكاد تقترب من الرؤيا الصوفية . وتقول العلامة أخيراً إن أزمة البطولة فى مسرح المقاومة ليست أزمة من نوع فريد خاص يتميز به البطل دون سواه من البشر ، وإنما هى إحدى أزمات الإنسان العادى فى حياته اليومية وقد اكتسبت معناها الحقيقى وأبعادها فى حياته النضالية .

وقد انعكست هذه « العلامات » على الصياغة الجمالية للمسرح ، فباعدت بينه وبين البناء الكلاسيكى خطوات ، ومهدت لما نسميه اليوم بالمسرح الملحمى . فالمسرح السياسى الذى نادى به المخرج الألمانى بسكاتور هو الجذر النظرى للمسرحية الملحمية ، ولكن المقاومة — كقضية سياسية فى المقام الأول — تبرز فى واقع الأمر كواحدة من أهم الشعيرات الجذرية التى أمدت المسرح السياسى ومن بعده المسرح الملحمى بماء الحياة . ولعلنا نلاحظ أن المقاومة — أو ثورة التحرير — قد أمدت العمل المسرحى بثورات متلاحقة فى مجال الفن . . ولقد احتوت هذه المجموعة من أعمال مسرح المقاومة التى عرضنا لها أهم هذه الثورات من تحطيم للوحدات الأرسطية الثلاث إلى استخدام الفلاش باك والمونولوج الداخلى إلى توظيف الأسطورة توظيفاً حيًّا خلاقاً .
وعلى الرغم من أن المقاومة تعنى « الاستقطاب » بصورة من الصور ، بين قوتين متعارضتين ، إلا أن « الحركة » المسرحية فى أدب المقاومة قد تغلبت على

ما يمكن أن يبدو من تصنيف متعسف لقوى الخير والشر فى الإنسان. هكذا كانت جان دارك « إنساناً » تتنازعه عوامل الصمود والتسليم، وهكذا كان مونسيرا ضابطاً فى جيوش الأعداء ولكن « ضميراً » له قد استطاع تجنيده إلى جانب الثوار. فالمقاومة ليست « أبيض وأسود » لأنها تخرج عن دائرة المطلقات الكلاسيكية الرومانسية، الواقعية والغيبية، إلى تخوم النسبية بين الإنسان والكون. بين المواطن والأرض. وهى العلاقة التى ندعوها باسم « الحرية ».

الفصل السابع

أبطال المقاومة فى المسرح المصرى

تفرض الواقعة التاريخية نفسها فرضاً على الكاتب المسرحى إذا تصدى لمعالجة قضية المقاومة الوطنية، سواء عبرت عن نفسها فى بطولة فردية بعينها، أو فى بطولة الشعب فى مجموعه . ولعل العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة . فالحدث التاريخى بطبيعته يقدم للكاتب نوعاً من المادة الدرامية الخام يتناولها أثناء الصياغة الفنية بشىء من التعديل وفق منهجه فى التعبير ورؤيته فى التفكير . . وهو فى جميع الأحوال يضيف « وجهة نظر » إلى الواقع التاريخى . مهما اقتصر عمله على « إعادة الصياغة » لأحداث التاريخ وبعثها من جديد ، أو تجاوز هذه الخطوة إلى اتخاذ هذه الأحداث هيكلاً رمزياً يومئ به إلى مشاهد حية ومعاصرة. وإذا كان « التاريخ » مفيداً إلى هذا الحد بالنسبة للكاتب المسرحى بشكل عام . فإن فائدته تتضاعف حين تكون « المقاومة » هى المحور الدرامى للكاتب ، حينئذ يمده التاريخ الوطنى للشعب الذى ينتمى إليه ببطولات « جاهزة » لا حد لإغرائها وقدرتها على تجسيد الهدف الذى يرمى إليه الكاتب . .

وربما كانت الفترة التى عالجها عادل الغضبان فى مسرحية « أحمس الأول » هى أقدم الثورات فى تاريخنا التى صيغت فى قالب درامى ، إذا استثنينا « سقوط فرعون » لألفريد فرج وهى لا تتخذ من « المقاومة » خامة فنية ، وإذا استثنينا « كفاح طيبة » لنجيب محفوظ وقد صاغها فى قالب روائى ، وإذا استثنينا مسرحية « إيزيس » لتوفيق الحكيم ، والمقاومة فيها ليست ضد الغزو الأجنبى ، وإنما هى أقرب إلى الصراع بين العدل والظلم أو بتعبير صاحبها ، بين الخير والشر . أحمس الأول إذن ، من هذه الزاوية وحدها ، هى العمل الدرامى الوحيد الذى تناول مرحلة نضالية موغلة فى القدم فى كفاح

الشعب المصرى ، هى الثورة على الهكسوس عام ١٨٥٠ قبل الميلاد . وقد نشرت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩٣٤ ومثلتها فرقة فاطمة رشدى وعزيز عيد إبان الموسم المسرحى ٣٥/ ١٩٣٦ بالقاهرة . وعلى النقيض من مسرحيات شوقى الشعرية التى اتخذ فيها من آلام الوطن خامة فنية وركز من حيث يدرى أو لا يدرى على لحظات الضعف فى تاريخنا ، نجد أن مؤلف « أحمس الأول » قد اختار عن عمد إحدى لحظات « القوة » التى انتفضت بها مصر وطردت المحتل الغاصب فى أول ثورة تحريرية من ثوراتها . على أن المؤلف وقد اختار لحظة « القوة » هذه لم يشأ أن يجمد أحداث مسرحيته فى إطار من الشخصيات الإيجابية المسطحة والمواقف اليسيرة المبتذلة ، بل هو قد أيقن والهدف يتراءى أمام عينيه أن يمجد بطولة الشعب المصرى ويحفز نضال المعاصرين ، أنها مهمة شاقة غاية فى الصعوبة أن يباعد بينه وبين « الهدف » خطوات تخلق مسافة موضوعية يرى خلالها الفنان ما تستعصى عليه رؤيته عن قرب . فليس « النصر » هدفاً يسير المنال ، وليست « المقاومة » وسيلة هينة التحقيق ، وليست « البطولة » زاداً يغتذى منه كل البشر . لهذا تبدأ أحداث الفصل الأول بكلمات منزوفيس — صاحب الخزانة — فى حواره الحزين مع الوزير فرباس « لافائدة من إحياء ذكرى ماسلف ، فلننظر الساعة التى نحن فيها . . حرب أتت على الزرع والضرع وليس لنا من احتدامها بريق أمل فى النصر . فهل أنتم مصرون على الذهاب فيها حتى النهاية » . . أى أنه من هوة اليأس يبدأ الكاتب عمله ، فالاضطراب الداخلى والخزانة الخاوية وتمرد أهل النوبة ، كل هذه تضافرت فى وقت واحد لتقطع الطريق على كل من يفكر فى إنقاذ مصر من براثن الهكسوس . ولقد كان الفصل الأول من هذه المسرحية هو أوفى أجزائها بتجسيد المضمون الدرامى الذى استهدفه المؤلف . فهو لم يتورط حقاً فى شباك إحدى فترات الانحلال التى حاقت بالتاريخ المصرى القديم ، ولكنه حين وضع يديه على إحدى مراحل النصر ، لم يستغرق فى النصر حتى تغيم عليه الرؤيا وتتحول المسرحية إلى تحية ساذجة لذكريات غابرة . وانما كان همه الأول هو الاستغراق فى « المقاومة » التى أدت

إلى النصر . من هنا يكاد الفصل الأول أن يكون أقرب الفصول إلى تحقيق هذه الغاية ، فبارقة الأمل الوحيدة التى تخللت مشاهده هى تلك السطور القليلة التى جاءت على لسان خابى – رئيس العيون – « لو وقف صديقنا منزوفيس على ما وقفت عليه أنا نفسى من حماسة الشعب لأيقن أننا نستطيع أن نعد من ذلك الشعب جيشاً يفتتح السماء .. كنت ماراًّ أمس ببعض القرى والمزارع فرأيت الفلاحين والزراع من شيخ وصبى وفتاة يتحدثون عن الحرب وكلهم شعلة نار متأججة» .

فى هذه الأسطر وحدها تكمن بارقة الأمل التى يحدد بها عادل الغضبان الإطار الاجتماعى للثورة ، فهى حقاً ثورة مصر كلها لأنها ثورة على الاحتلال الأجنبى ، ولكنها فى نفس الوقت ثورة مصر الكادحة التى تعنيها « أرض الوطن » أكثر مما تعنى لدى مصر الأرستقراطية التى يتكالب قوادها على المناصب والشهوات ، فالوطن عند هؤلاء يجذب ولاءهم ولكن للتسلط عليه . أما فلاحو مصر وزراعها وفقراؤها فهم يقفون صفاًّ واحداً ضد الغاصب ، ليس طمعاً فى سلطة أو نشداناً لغواية أو لذة ، وإنما لكونهم – ببساطة – أصحاب هذه الأرض الشرعيين . على أن الفصل الأول لاينتهى إلا وقد مات الملك أثناء نزاله للعدو بالقرب من أسوار أفاريس التى يحتمى الهكسوس فى قلعتها الحصينة ، يفصلها عن مرمى السلاح الجبل والماء . هنا يبرز اسم أحمس على سطح الأحزان ؛ فليست شقيقته نفرتارى – التى تستحق العرش – بالقائد والملك الذى يستطيع أن يحول الهزيمة إلى نصر . حينئذ يضطرم المسار الدرامى للأحداث بمزيد من التوتر : فابن قوش حاكم النوبة وصل إلى طيبة وهدفه السعى فى الزواج من نفرتارى ؛ وهو يطمع من وراء هذا الزواج أن يستقل بعرش النوبة أولا حتى يتسنى له الطموح إلى الفوز بعرش مصر كلها . وهناك فيما يقول الوزير فرباس « نفر من الحكام ورجال القصر ممن اشتراهم العدو بالمال، وفسح لهم فى المطامع والآمال ينفثون سمومهم فى البلاد . ويذيعون فيها أنباء الهزائم التى منى بها جيشنا الباسل . ويثبطون عزيمة الشعب . ويحملون أخاك ، رحمة الآلهة عليه ، تبعة هذه الحرب وما جرته على مصر من خراب ودمار » .. وكذلك يعلن صاحب الخزانة منزوفيس

أن الدولة أوشكت على الإفلاس وأن المجاعة تهدد البلاد من أدناها إلى أقصاها . وليس من بد أمام الأمير أحمس إلا أن يتزوج شقيقته نفرتارى فيأمن المال والرجال ، إذ يستطيع أن يقترض للوطن من أموالها التى لا تحصى ولا تعد . ويستطيع أن يؤدب حاكم النوبة الطموح وأن يعزل قواد قصره الداعين للاستسلام إيثاراً لأنفسهم على الوطن . ولكن هذا الاقتراح الجامع المانع الذى يهيئ لأحمس — إذا توج ملكاً — أن يقود الحملة المقدسة ضد الرعاة الغاصبين ، لا يعرف طريقه إلى التنفيذ بسهولة ويسر . ذلك أن أحمس قد وقع منذ بعيد فى هوى « نزيتا » ابنة حابى الجميلة ، وقد وعدها بالزواج . . فكيف يتأتى له أن يهجرها ويسلوها ، وكيف يتأتى له أن يزف إلى شقيقته وهو لا يحس نحوها بغير عاطفة الأخوة ؟ ولا تفهم نزيتا الأمر على النحو الصحيح فتتهم أحمس بالغدر والخيانة . والقلب بين أضلعه يعتصره الأسى . . يزف إلى أخته ويتوج ملكاً ويقود الجيش حول أفاريس المحصنة ، تاركاً نزيتا نهباً لمشاعر الحقد على الوزير فرباس وقد ظنت أنه هو الذى خطط مستقبلها الفاجع ، تاركاً أيضاً طاهو رئيس الحرس يداعب رأسه الأمل فى أن يحظى بالفاتنة ابنة رئيس العيون . ولكن أحمس الذى أضناه صدى الصوت المعذب ، أصغى أخيراً إلى هدير الشعب يهتف « عاش أحمس الأول » فلم يعد يولى الماضى انتباهاً ، بل تولى قيادة الجيش والحكم مسلحاً بإرادة الشعب فى الخلاص من الغاصب الأجنبى والفساد الداخلى ، معاً وبغير انفصال . ويسدل الستار على الفصل الأول وقد تزودنا بمجموعة معقدة من الصراعات التى تستلهم « روح » التراجيديا اليونانية ، ولكن فى قالب أقرب ما يكون إلى الرومانتيكية الرامزة إلى هذا الصراع المر الذى عاشته مصر فى أواسط الثلاثينات . وهو الصراع الذى يتخذ من « قصة الحب » مرتكزاً لسير الأحداث وتطورها حتى تبدو « التضحية » من جانب الملوك ذات معنى . والكاتب يبذل جهداً كبيراً فى استلهام الأحداث الواقعية المعاصرة له ، فالمناخ الذى يسود على مصر الواقع بعيداً كل البعد عن المناخ السائد على مصر التاريخ ، ولكنه قريب كل القرب من مصر الدراما .

وهذا ما أشير إليه بالجهد الذى بذله عادل الغضبان فى معادلة الواقع معادلة فنية قادرة على امتصاص الحاضر بالاتكاء على الماضى واستشراف المستقبل . وقد أنقذته هذه المعادلة الموضوعية من « الاستغراق فى النصر » خاتمة المسرحية من ناحية ، ومن الاستغراق فى « الهزيمة » بدايتها من ناحية أخرى . لقد آثر فى الفصل الأول من هذا البناء المركب من « الاستغراق فى المقاومة » حتى نلتقى فى الفصل الثانى بقادة الجيش المصرى على مقربة من أسوار أفاريس القاعدة الحربية للهكسوس ، وعلى مرمى النظر منها مضارب خيام لجيش أحمس والجنود قد تلهت فى الغناء والطرب وثلاثة من القواد يتحاورون حول الموقف العسكرى وقد تسربت إليهم الأنباء القائلة بأن طاهو رئيس الحرس هرب مع نزيتا ابنة رئيس العيون الذى مات همًّا . . ويخلو الملك أحمس بقواده ليتعرف على مدى استعداد الجيش للقتال . ثم ينفرد بوزيره فرباس ليبثه شجونه خاصة بعدما نما إليه من خيانة طاهو ونزيتا . ويفاجأ الجميع بالجنود يدخلون على الملك وبين أيديهم امرأة ملثمة أبت أن تفصح عن شخصيتها إلا بين يدى أحمس ، ولم تكن سوى نزيتا التى ووجهت بعاصفة من العداء إلى درجة المطالبة برأسها . ولكنها فى هدوء واعتداد طلبت أن تخلو إلى الملك ، فكشفت له سرها . لقد ذهبت مع طاهو حقًّا إلى قلعة العدو ، لا هرباً من وطنها ، وإنما لتوغر صدور المصريين ضد أعدائهم ولتضع يديها على نقاط الضعف فى خطط العدو . وها هى ذى قد جاءت اليوم لتقول إن ملك الهكسوس وقادتهم سيحتفلون الليلة حتى الصباح فيقيمون الولائم الفاخرة ويشربون الخمر المعتق . وإنها لتعلم بأن رئيس حرس البوابة الكبرى للقلعة صريع هواها ، فماذا لو راودته عن نفسها حتى يفتح البوابة ويدخل الجيش المصرى ساعة الحفل والسكر فيطبق على عدوه من كافة الجهات ويطهر البلاد من رجسه إلى الأبد . ولكن أحمس يرفض هذه الحيلة من نزيتا وإن صدقها القول وغفر لها واستودعها مع جنوده فى طريق عودتها إلى أفاريس . . إنه يتخذ أهبته للهجوم الليلة حقًّا ، ولكن بغير الحيلة « النسائية » التى رفضها مرتين : رفضها لأن البطولة فى مقاومة العدو لا تتأتى عن طريق المكر والخداع

وإنما بالمواجهة والشجاعة ، ورفضها لأنه ما يزال واقعاً تحت سيطرة الهوى ، فلا يسمح لنزيتا أن تعرض نفسها لخطر المغامرة . ولكن نزيتا حين تعود لا تتوانى عن التحضير لغواية رئيس الحرس ولا عن الصراع مع طاهو حتى وعدته بالزواج إن هو هجر العدو وقتل رئيس الحرس وانضم إلى قوات مصر . وكانت هذه هى أحداث الفصل الثالث والأخير فقد انتشى رئيس الحرس بالتمنى الذى رسخته نزيتا فى أعماق فؤاده ، وتحول طاهو عن موقفه إلى جانب الأعداء إلى موقف أبناء وطنه ، ورقصت نزيتا فى حضرة ملك الهكسوس وكادت أن تزف إلى الهاوية حين اكتشف سرها فى اللحظة الأخيرة فقد سمعها أحد القواد وهى تأمر طاهو « أقتله » فلما جاء الجند بنبأ مصرع رئيس الحرس أبلغ القائد مليكه بريبته فى هذه المرأة الجميلة . ولكن الوقت كان قد فات ودخل أحمس بجيشه وانضوى طاهو تحت لواء هذا الجيش فقاتل حتى قتل . وكذلك الأمر مع نزيتا فقد أدت مهمتها على خير وجه ولكنها لا تجد لنفسها مكاناً فى قلب حبيبها فتقتل نفسها هى الأخرى وتموت شهيدة الهوى والوطن . ويكاد أحمس أن يترنح من هول ما حدث ، ولكنه يتمالك على نفسه ويخاطب الجميع « أيها القواد والجنود ، إن هذه الفتاة التى آثرت الموت على الحياة هى نزيتا ابنة حابى رحمتها الآلهة . إنها لمثال يحتذى فى الوطنية والتضحية وإنكار الذات . فخلدوا ذكراها وحيوا فيها إيزيس منقذة الوطن » .

والمسرحية على هذا النحو أقرب إلى روح التراجيديا اليونانية منها إلى روح الملحمة الشعبية العربية ، ولعل البطولة فيها معقودة لنزيتا لا لأحمس الأول كما شاء المؤلف أن يعنون مسرحيته . . فالحق أننا لا نلمح أية بطولة فى شخصية أحمس منذ أن توج ملكاً وتزوج من شقيقته ليدرأ عن البلاد شر الفتنة . . وما يتواتر إلينا من أخبار قضائه على مؤامرات حاكم النوبة ورجال القصر ينسج حوله بطولة « بالسماع » تبعد خطوات عن محور المسرحية وهو النضال ضد الهكسوس . هذا النضال الذى يتجسد حقاً فى نزيتا ومأساتها التى بدأت خلال صراعها الداخلى مع النفس حين تخلى عنها أحمس ليتمكن من تولى شئون

الجيش والحكم ثم تطور خلال « هربها » مع طاهو حيث تعرضت سمعتها عند بني وطنها إلى درجة الاتهام بالخيانة ، وحيث تعرضت حياتها للخطر بين جدران قلعة العدو طمعاً في جمالها من ناحية ، وحذراً من كونها مصرية من ناحية أخرى . وبين هذين الاعتبارين القاسيين بذلت نزيتا من هدوء النفس والتجلد بالصبر وقدح الذهن ما أحالها إلى ما يشبه « الهيكل العظمى » . . فلم تنس لحظة واحدة أنها بالرغم من كل ما أصابها لا بد أن تبحث لجيش بلادها عن ثغرة ينفذ منها ليقتحم على العدو حصنه الحصين . ولقد كانت شخصية « طاهو » من العناصر الدرامية التي أجاد الفنان رسمها لتكون بمثابة المرآة العاكسة لصراعات نزيتا مع نفسها ومع الوطن . ولولا أن الكاتب قد عمد إلى « تركيب » شخصية نزيتا على هذا النحو المعقد حيث يتداخل الحب الأصغر مع الحب الأكبر ، وتختلط صورة الرجل بصورة الوطن ، وتتشابك الأفكار والعواطف ، لجاءت نزيتا نموذجاً للبطولة التراجيدية . ولكن المؤلف قد آثر أن يجعل منها بطلا وطنياً تبدأ مقاومته — في مقدمة المسرحية — مع النفس ، وتنتهى عند الخاتمة مع العدو الخارجي . ولولا الأسلوب الغنائى والصياغة اللغوية الكلاسيكية التي تباعد بين العمل الفنى ولغة المسرح ، لكانت هذه المسرحية في مقدمة الأعمال التي يؤرخ بها النقاد للمسرح المصرى . على أنها بالرغم من ذلك تشق لنفسها مكاناً بارزاً ورائداً في طليعة المسرح الوطنى الذى يتخذ من المقاومة محوراً درامياً ومن البطولة البشرية ينسج أزمة الصراع بين الحلم والواقع .

* * *

وتعد مسرحية « الراهب » للويس عوض هى العمل الدرامى التالى مباشرة لأحمس الأول من حيث اختياره لمرحلة زمنية تالية لأحداث طرد الهكسوس ، تلك هى مرحلة الثورة الاستقلالية التي نشبت في الإسكندرية عام ٢٩٦ م بزعامة الوالى الرومانى لوشيوس دومتيوس دومتيانوس الذى لقبه الإسكندريون بآخيل . وبالرغم من أن المسرحية تقول لنا إن المصريين — مسيحيين ووثنيين — هم الذين فجروا الثورة على روما ، وكان آخيل كغيره من الولاة الآخرين

فى بقية أنحاء الإمبراطورية . على وعى نافذ بما آلت إليه روما من تفسخ وما أوشكت عليه من انهيار ، فاعتلى الموجة الثورية التى قادها المصريون بالفعل ، ولكنهم إلتقوا مع آخيل فى نقطة جوهرية هى أنه يملك « الوسائل » للحصول على السلطة ، ويتفق معهم فى هدف مرحلى هو الخلاص من ربقة الطاغية دقلديانوس. وتقدم المسرحية راهباً متمرداً على الكنيسة الرسمية والبطريرك هو « أبانوفر » تقدمه بطلا تجسدت فيه أحلام الشعب وتناقضاته ، بينه وبين نفسه ، وبينه وبين السلطة الرومانية ، وبينه وبين السلطة الكنسية ، وبينه وبين الرومان المتمردين على روما . ولقد عنى لويس عوض بإبراز بطولة أبا نوفر التراجيدية أكثر من عنايته بما يربط أبانوفر بهذا الشعب الذى يمثله والذى جعل منه « بطلا » أولا ، قبل أن يصبح بطلا تراجيدياً. أى أنه أولى اهتمامه « لأزمة البطولة » لا « للبطولة » نفسها ، وتورط من ثم فى تناقض أصيل بين أن يكتب تراجيديا كلاسيكية يطبق عليها مواصفات أرسطو تطبيقاً صارماً ، وبين أن يكتب مسرحية وطنية تسجل نضال مرحلة شبه مجهولة فى التاريخ المصرى .

إننا نتعرف على أبا نوفر تعرفاً حقيقياً مع بداية الفصل الثانى حين يزف إليه النبأ الفاجع : لعنة الكنيسة التى أعلنها البطريرك حين سمع أن راهباً من رعاياه يدعو العامة إلى حمل السلاح ضد الرومان . حينئذ فزع أبا نوفر صارخاً : « ماذا فعلت ؟ . . الفداء . . الفداء : هذا دين المسيح ، أنا أقول كل مصرى يفدى مصر بدمه يدخل الملكوت » . والراهب بهذا المعنى لا يمثل الوجه الرسمى للكنيسة المسيحية فى مصر بالرغم من المسوح السوداء التى يرتديها ، وبالرغم من أن هذه المسوح — وهذا هو التناقض الأول فى حياته — هى التى تصل بينه وبين جماهير المسيحيين من حيث الشكل ، بينما كانت دعوته إلى الثورة والاستقلال هى ركيزة الوصل بينه وبين كافة المصريين على اختلاف أديانهم من حيث المضمون : لقد هبوا جميعاً يهتفون «أبا نوفر والحرية . . مصر والحرية » . . ولكن أبانوفر إلى جانب كونه راهباً « ضد الكنيسة » من أجل مصر ، فإنه يكتوى بتناقض آخر هو كونه إنساناً « يعشق الراقصة مارتا » التى تذكرنا من

باجية المظهر بتاييس غانية الإسكندرية التى عرفناها بين صفحات أناتول فرانس . وأن « يعشق » أبانوفر ، الراهب والثورى ، فإن اللعنة هذه المرة لا تجيئه من الكنيسة ، وإنما من نفسه أولا ومن مارتا زميلته فى الكفاح ثانياً . ومن الرومان والمصريين والمحيطين به أخيراً . ومهما صرخ : « أنا خدمت الله . . خدمت الناس . . ولا أطلب إلا حقى فى الحياة » فإن صيحته تذهب أدراج الرياح ما دامت اللعنة قد أمست لعنتين . وكما أنه تقبل لعنة البطريرك واستمر فى النضال ، فإنه تقبل أيضاً لعنته لنفسه وجاءت مارتا فى الظلام « ثم انصرفت مع الصباح » واستقرت فى بنائه دعائم السقوط . وبينما نتوقع سقوطاً « عظيماً » لهذا البطل بمقتضى بنائه التراجيدى الكلاسيكى الذى يكاد يشابه فى « لعناته » القدر اليونانى القديم ، فإننا نفاجأ بالسقوط يتم لسبب أبعد ما يكون عن جوهر التراجيديا ، هو أن أبانوفر كان على صواب فى خطته العسكرية لحماية مصر من دقيانوس ، وكان القادة الرومان على خطأ ، ولكن خطأهم كان أسرع من صوابه فسقطت الإسكندرية وانتحر أبانوفر . وتزايلنا المفاجأة حين نتذكر التناقض الأصيل فى بناء المسرحية بين الصياغة التراجيدية للبطل ، وبين الثورة الوطنية كمضمون للدراما . لقد كان لزاماً على أبانوفر أن « يسقط » كأى بطل تراجيدى بالمعنى الأرسطى — الذى آثره المؤلف — ولكنه فى مسرحية الراهب لم يسقط بطلا « تراجيدياً » وإنما سقط « بطلا وطنياً » . . كان السياق الأصيل يحتم عليه أن يكون « هو » مصدر مأساته ، سواء كانت « هو » هذه قدراً أم اختياراً وإنما المهم أن يكون انقسامه الداخلى هو العامل الرئيسى فى المأساة . . لا أن يرسم له الكاتب قرب النهاية « دوراً » آخر : أن يموت فداء مصر ، وتصبح آخر كلماته « اليوم كل مصرى أبانوفر » . . وتنتهى المسرحية بمكتبة الإسكندرية وهى تحترق ، فيقول الضابط أبيب للمؤرخ مانيتون « لا تجزع على كتبك يا مانيتون . كم احترقت قبل الآن وكم ستحترق . هكذا تسخر الآلهة كل غاز يضرم فيها النار لتذكر الدنيا أننا عقل العالم وضميره ، وما دام فى مصر حى يفكر ، فليحرقوا وليحرقوا ، فلن نتعب من البناء » .

ومعنى هذا أن لويس عوض كان يرغب فى أن يكتب « مسرحية وطنية »، ولكنه رغب فى نفس الوقت فى أن يكتب « تراجيديا كلاسيكية » فتناقض تكوين البطل مع تكوين الدراما، ولم تعد أزمة البطل أزمة « موضوعية » تجسد تناقضات حركة المقاومة المصرية آنذاك، وإنما تحولت إلى أزمة « شخصية » — ولا أقول ذاتية — عبرت عن صاحبها أكثر من تعبيرها عن المرحلة التاريخية التى أراد أن يعالجها المؤلف . ونحن لا نكاد نجد للشعب المصرى فى المسرحية وجوداً حقيقياً إلا كأصداء خافتة من بعيد أو كأشباح غيلان لا ترحم إذا وليت السلطة فى محاكمة فتاة اتهمها أبانوفر بالخيانة . ويبدو أن تعذر قيام بطل تراجيدى حسب المواصفات الأرسطية فى عصرنا الحديث ، وأيديولوجية الكاتب التى تناول على ضوئها جماهير الشعب المصرى « كغوغاء » ، وتصوراته الرومانتيكية التى لا يجيد الخلاص منها ، وفكرته الميتافيزيقية عن « مصر » كروح وحضارة .. ويبدو أن هذه العناصر مجتمعة قد حالت بشكل واضح دون أن تكتمل لمسرحية « الراهب » مقومات البطولة الوطنية فى مسرح المقاومة ، فأضحت أقرب إلى أن تكون مسرحية فكرية تتخذ من التاريخ إطاراً فنياً لها. ولكن هذا لا ينفى أنها فى هذه الحدود قد أضافت إلى حصيلة الأدب المسرحى فى بلادنا ، عملا يقوم بمهمة صعبة ومزدوجة ، هى أن يغطى بالفن مساحة زمنية شبه مجهولة فى تاريخنا ، وأن يقدم محاولة رائدة فى صياغة البطل التراجيدى المصرى .

* * *

وتعد الحروب الصليبية التى حاولت بها أوربا غزو الشرق العربى تحت راية المسيح ، هى المرحلة الثانية فى كفاح شعبنا ضد الأجنبى المحتل ، التى تمثلها لفيف من كتابنا أو تنبه إليها ، بمحض المصادفة حين أعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن مسابقة فى كتابة مسرحية تسجل هزيمة الفرنسيين فى المنصورة . والحق أننى لم أجد فى مسرحية يعقوب الشارونى « أبطال بلدنا » عملا دراميًّا يرتفع إلى مستوى الحدث التاريخى ، بل كانت أقرب ما تكون إلى اللوحة الوثائقية بالرغم من حصولها على الجائزة الأولى . وكذلك جاءت مسرحية

على أحمد باكثير « دار ابن لقمان » عملا يجانب الصواب فيما استهدفته تلك الحروب ، فقد آثر أن يبرز الوجه الدينى للمعركة ، بينما كانت القضية فيما أظن معركة ضد الاستعمار بمعناه الاقتصادى والسياسى .

لذلك كان لا بد لنا من أن نتجاوز عتبات تلك المرحلة التى يؤرخ لها بعام ١٢٥٠ م إلى عتبات العصر الحديث الذى نؤرخ له بالحملة الفرنسية على مصر ، وتكاد أن تكون مسرحية ألفريد فرج « سليمان الحلبى » هى العمل الفنى النموذج فى استلهام تلك الفترة الدامية من تاريخنا . ذلك أنه قد تناول المرحلة التالية لثورة القاهرة الأولى حيث كانت الأنقاض والخرائب والمقابر ما تزال ترسم الخطوط الرئيسية فى خريطة مصر وصورة عاصمتها على وجه الخصوص . ولقد تخلص مؤلف « سليمان الحلبى » من الكثير من شوائب الجبرتى التى تزيد الضباب ضباباً ، ولا تبلغ بنا وجه اليقين . فلم يكن سليمان مجرد أحد « القتلة السياسيين » أو « مجاهداً دينياً » ضل سواء السبيل ، وإنما كان سليمان منذ اللحظة الأولى التى طالعنا فيها وجهه « بطلا ملحمياً » أزمته جماع أزمات الوطن الذى ينتمى إليه ، وبطولته هى بطولة الشعب الذى أنجبه من صلبه . . فهو لا يعانى من أزمات « الذات الملعونة » مثل أبانوفر ، وإنما هو رادار بشرى يعكس أزمة المجتمع الذى يعيش وسط تناقضاته انعكاساً موضوعياً . والمسرحية لا تنتهى بفاجعة على الرغم من المصير المحتوم الذى يواجه سليمان الحلبى منذ أن قدم من الشام إلى أن همس لأصدقائه بما اعتزمه من قتل كليبر إلى أن أغمد خنجره فى مكان القلب من سارى عسكر الفرنسيس . إن هذه النهاية التى أجابت عن سؤال سليمان : « الظلم أم العدل . . هذه هى المعضلة » لم تكن قط نهاية تراجيدية ، وإنما هى الخاتمة التقليدية للملاحم ، هى انتصار « الخير المطلق » على « الشر المطلق » مهما كانت التضحية « بالفارس » . فليست المقطوعات التى ترتفع إلى مستوى الشعر والنبوءة فى مناجيات سليمان الحلبى ، إلا الديكور الطبيعى للفروسية . والمؤلف يصف لنا سليمان فى تقديمه للمسرحية بأن « بطولته الحقيقية إنما تكمن فى تصديه لاختيار الأفكار الخطرة وفى استعداده لاحتمال الإجابة أياً كانت

حتى إذا كانت تنطوي على أن يذوق الدم .. أن يرفع الذراع ويغمد الخنجر فتنفجر الدماء وتتناثر بدفئها الرهيب على وجهه ويديه.. وبطولة سليمان تكمن أيضاً فى تصديه ليخوض كل المحنة بعد ذلك فى التحقيق والمحاكمة والتعذيب وأبشع ألوان الموت. . وأن يكون عارفاً بمصيره طول الوقت، يخوضه بعيون مفتوحة وذهن حاضر ممتلىء بأفظع التوقعات . . وفى أن يقدم بفعل واحد ، وفى لحظة واحدة ، إجابة شافية على أول تحديات الاستعمار الأوربى للشرق فى عصرنا الحديث » . ولقد ضللت هذه الكلمات بعض نقادنا الذين تصدوا لتقييم المسرحية، ذلك أنها أومأت لهم بأننا فى حضرة بطل تراجيدى قريب الشبه من هاملت ، ودعمت بعض المشاهد هذه الإيماءة بتساؤلات سليمان الحلبي واعتلائه مكاناً كالقلعة يناجى من فوقها الذات والمصير والآخرين . ولكن هذه كلها أفادت بناء المسرحية دون أن تحوله عن مهمته « الملحمية » الأصيلة إلى عالم التراجيديا . . ومن هنا باءت كافة التقييمات التى اعتمدت على قوانين أرسطو بالفشل ، لأنها لم تتلمس جوهر البناء المسرحى. فالكورس أقرب إلى بريخت منه إلى الدراما اليونانية . والحدث المسرحى هو الثورة المقهورة لا « شخصية » سليمان الحلبي ، والبطل لا يتمتع بلعنات القدر والمجهول حتى إذا قال « عرفت أقل مما يكفينى وجهلت أكثر مما أطيق » فإن صراعه الداخلى ليس صراعاً « داخلياً » وإنما هو صراع خارجى بين قوى الخير وقوى الشر، صراع وجد لنفسه مستقراً فى نفس شفافة ترى « نصف العدالة أنكى من الظلم » . . وعلى الرغم من أن هذه المسرحية تغد إرهاصاً قوياً بمسرح ملحمى فى مصر يتأثر فى الكثير من زواياه بمسرح بريخت إلا أنه يختلف عن بريخت فى نقطة أعتقد أنها جوهرية هى فكرة « البطولة » . . فسليمان الحلبي — من هذه الزاوية — أكثر ملحمية من مسرح بريخت ، لأن البطل المسرحى يكاد أن يكون مرادفاً للبطل الشعبى فى الملاحم والأساطير ، هو « الفارس » الذى أوتى القدرة على « الفعل » ولو كان فداء هذا الفعل هو الذات ، ولو كان الفداء — وهو كذلك دائماً — من أجل الآخرين . والفريد فرج لا يصطنع مسافة موضوعية بين الجمهور وخشبة المسرح

بقصد كسر الإيهام كما هو الحال عند بريخت ولا يسقط الحائط الرابع كما هو الحال عند بيرانديللو . وإنما هو ينسج الأحداث فى خيوط طولية أشبه بالسيناريو ، وهذا ما يدعم بناءه الملحمى القريب عن تقسيمات الموال الشعبى والملاحم والقصص الشعرى ، والبعيد عن البناء المسرحى التقليدى . وهذه كلها خصائص تميز ملحمية « سليمان الحلبي » عن أية ملحمية أخرى ، وتضفى على بطولتها قدراً كبيراً من الأصالة .

وتبدأ أزمة البطولة فى حياة سليمان الحلبي منذ أن يسطو على وعيه هذا الحادث العرضى الذى يجابهنا به الكاتب فى قصة « حداية الأعرج » الذى سلمه سليمان إلى حراس الأمن من الفرنسيين ليتقى المصريون شره ولتفوز ابنته بحياتها . ولكن هذا « الحل » لا يشفى بطلنا من حيرته وطموحه إلى اليقين . ذلك أن « حياة بنت فى مقابل القصاص من لص نصف العدالة . . هكذا تهدر العدالة ثمناً للعدالة ، والشرع ثمناً للشرع ، وكبرياء الناس لحياتهم ، ومآذن الأزهر الشريف ثمناً للجهاد فى سبيل الحق » . . و « النصف » دائماً — حتى ولو كان نصف العدالة — يتمدد فى اتجاه السلب وينكمش فى طريق الإيجاب . لهذا « تسقط » ابنة حداية فى هاوية أعمق من هاوية أبيها ، لقد انتشلها سليمان من ظلمة صغيرة لتقذف بنفسها فى ظلمة أكبر ، ولهذا أيضاً « يرتفع » حداية من مستوى البلطجى الصغير إلى مستوى سادته من الفرنسيين فى البلطجة الكبرى . وهكذا ينتهى « نصف العدالة » إلى ظلم كامل ، ولا بديل للظلم الكامل إلا العدالة الكاملة . وهى قضية لا حكم فيها « إلا بناء على برهان » كما قال له الشيخ عبد القادر . ويتبلور فى وعى سليمان الحلبى قبل أن يكون « برهاناً » على عدالة يبحث عنها بين الأنقاض أن « الجوع هو الأب الشرعى لكل نذالة » ولكن القضية لا تتكامل على هذا النحو من البساطة ، فلو « أن فى عالمنا سنابل قمح أكثر مما فيه من كلمات ، وكلمات أكثر مما فيه من بنادق . وبنادق أكثر مما فيه من لصوص ، ما جننت » ولكن جنونه هو التوحد مع اليقين فى مركب واحد لا تنفصم عناصره الأصلية فيخاطب القاهرة « إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك ، فمن النذالة أن تشترى الحياة بالشرف

ولا تشترى الشرف بالحياة ! الرحمة ! فإنى مع ذلك غير متأكد. أين اليقين ؟ ولعلى أنطق بلسانى بينا إبليس هو الذى يتكلم فى فمى ! ! » .. فليست المشكلة عند ألفريد فرج أن يبعث إلى الوجود « قاتلا سياسيًّا » اختلت قواه العقلية ، ولا يستهدف بشكل قاطع أن يجعل من « الاغتيال الفردى » قانوناً للثورات . . وإنما هو يطرح سؤالا ملحميًّا يحتمل الهزيمة ولكنه يحتم النصر ، سؤالا لا يخطر على بال سعيد مهران فى « اللص والكلاب » ولا يقفز إلى مخيلة تشن فى « الوضع الإنسانى » لأن مأساة هذا النموذج من البطولة فى قصة نجيب محفوظ وقصة مالرو أنه لا يصيب الهدف مرة واحدة وأنه يموت أخيراً دون أن يحقق هذا الهدف .

أما ألفريد فرج فيطرح سؤاله الملحمى على سليمان الحلبى هكذا : « ولكن . . من ستغمره المياه ؟ القاتل أم المقتول ؟ أتتكسر روح الجند مثلما تتكسر بيوت الناس ؟ أى كفة ستهبط بما حملت : العدالة أم ثمن العدالة ؟ » أو بصياغة أخرى يستجيب لها صدر سليمان من أعماق القلب « أيستوى عند الله من يعف عن الشر ، ومن يتصدى للشر ؟ » وتتخذ القضية صورتها النهائية حين تستوى الأزمة عملاقاً هائلا « فقد يضرب المرء بعلم وهو يضرب بغير علم . . وقد يكف المرء بغير علم ، وهو يكف بعلم » إنها على النقيض من عذاب « العبث » الذى فغر فاه كالوحش وابتلع سعيد مهران وتشن ، ومن قبلهما سؤال هاملت التراجيدى الحاد « أن أكون أو لا أكون » رائد هؤلاء الذين يضربون الفراغ بعنف فيسقط الأبرياء بدلا من العم الخائن عند شكسبير ، والمناضل المرتد عند نجيب محفوظ ، وتشانج كاى تشيك عند مالرو . قضية سليمان الحلبى تقف على الطرف النقيض من السؤال التراجيدى لهؤلاء الأبطال ، لأنها تحمل فى جوهرها سؤالا ملحميًّا يتطلب إجابة شافية وبرهاناً قاطعاً « وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الإعدام ، والإعدام يلبس رداء القتل ، وقد خرس بينهما الحق » ومن ثم كانت « الحياة نفسها هى هذه المفارقة : أن يلبس القاضى ثياب السفاح ، وأن يلبث السفاح ثياب القاضى ، وأن يكون كلاهما : سليمان الحلبى » . هذا هو الحل الملحمى للقضية ، فسليمان الحلبى « يقتل » الجنرال

كليبر ، ويدفع الثمن ! وهذا هو العدل المطلق الذى ابتغاه حتى إذا ذهبت حياته فداء . والمصير المحتوم الذى اقتيد إليه ليس نهاية « تراجيدية » كما تصور البعض لأن الخاتمة الحقيقية للرواية هى مصرع كليبر لا إعدام سليمان الحلبى . ومصرع كليبر هو « انتصار مطلق للخير المطلق على الشر المطلق » كما يصف مؤرخو الأدب ملاحم القدماء . وموت سليمان الحلبى لذلك لا يشبه فى كثير أو قليل نهايات أبطال المآسى الذين ترتد سهامهم إلى صدورهم بعد أن أخفقت فى إصابة الهدف . إن سليمان الحلبى يموت ليحل هذه المعادلة الرائعة التى صاغت أزمة بطولته منذ البداية « العدالة أم الظلم ؟ » ولكى يستقيم الجواب لابد من أن يلبس القاضى ثياب السفاح ، وأن يلبس السفاح ثياب القاضى ، وأن يكون كلاهما : سليمان الحلبى قاتلا وقتيلا . ولأن بطولة سليمان الحلبى بطولة ملحمية ، تدرجت « أزمتها » فى النهاية إلى الانفراج التام ، أما « مأساة » البطل التراجيدى فإنها تستعصى على أية حلول من الخارج ، وحلها الداخلى الوحيد مضمر فى تلك البذرة المجهولة التى تنمو فى السر وفى بطء ، وتثمر ثمرتها الدامية علانية وعلى عجل . ولأن بطولة سليمان الحلبى بطولة ملحمية فإن أزمته جاءت تجسيداً موضوعياً أميناً لأزمة الثورة المصرية حينذاك (١٨٠٠ م) بغير أن يحتاج ألفريد فرج أن يعزل البطل عن أرض البطولة أو أن يكتفى ببطولات مجردة أو جماعية كما هو الحال فى مسرح بريخت حيث تقتصر الصياغة الملحمية على البناء المسرحى ودون أن يحتاج الأمر إلى « بطل فرد » ينفر منه الكاتب الألمانى نفوراً شديداً . ومن هنا كان « البطل » فى المسرح الملحمى عند ألفريد فرج من الخصائص المستقلة الأصيلة عند كاتبنا المصرى .

* * *

إذا كانت وحدة النضال العربى هى التى ألهمت مؤلف سليمان الحلبى أن يختار بطله من أرض الشام ، فإنها أيضاً هى التى أوحت إلى عبد الرحمن الشرقاوى أن يكتب « مأساة جميلة » من أرض الجزائر ، وكلاهما تعبير عن الكفاح المشترك لشعوب هذه المنطقة ضد الاستعمار الأوربى الحديث ، فى شكله

الفرنسى . وقد أراد الشرقاوى أن يكتب تراجيديا شعرية ، فصاغ لنا حقبة دامية من المراحل الأولى للثورة الجزائرية حيث كانت جحافل الاحتلال ما تزال فى أوج قوتها أو كما عبر أحد المجاهدين :

« الناس يواجههم فى الشارع وفى الفلوات سؤال فاجع :
ماذا نعمل ؟
سؤال يجثم مثل الهول على طيبة !» .

وصاغ لنا الشاعر كذلك مجموعة من الشخصيات التى خاضت أهوال المعركة بنفسها ، وواجهت مصيرها فى شجاعة وإقدام لتصنع من بعدها مصير الجزائر . وصاغ لنا المؤلف أيضاً بعض المواقف التى تراوحت قوتها وضعفها بين شد وجذب ، فلم تتوال الانتصارات أو الهزائم وإنما تشابكت هذه وتلك فى ضفيرة واحدة تلاقت فيها البسمات بالدموع . وأخيراً صاغ لنا الشرقاوى مسرحيته شعراً حديثاً يعتمد فى الأغلب على وحدة التفعيلة ، وفى القليل على العمود الخليلى وقوافيه . ولكن هذه الصياغة فى تكاملها لم ترتفع بالمسرحية إلى مستوى « المأساة » إلا بالمعنى الدارج الذى تتوج فيه الأحداث بفاجعة . ذلك أن عبد الرحمن الشرقاوى لم يوجه إلى نفسه قبل أن يخط السطر الأول فى الرواية بعض الأسئلة الهامة : ما هى الإمكانيات الحقيقية لصياغة تراجيديا عصرية ؟ وما هى الإمكانيات الحقيقية لاستيحاء مأساة من ثورة الجزائر ؟ وما هى الإمكانيات الحقيقية التى تمنحها شخصية جميلة بوحيرد لصياغة بطولة تراجيدية؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التى يطرحها العمل فى تضاعيف بنائه الدرامى .

ونحن إذا تغاضينا عما يقول به بعض كبار النقاد من استحالة ظهور البطل التراجيدى فى المسرح المعاصر ، فإننا نقول إن الشروط الموضوعية لقيام المأساة سواء فى مقوماتها التقليدية أو تطويراتها المختلفة ، لا تتوافر بأية صورة من الصور فى مسرحية الشرقاوى . فإذا كان لويس عوض قد استمد مأساته من حدث تاريخى قديم انتهت فيه مصر إلى نهاية تراجيدية حادة ، وإذا كان مؤلف الراهب قد صاغ بطله من شخصية لها تناقضاتها الذاتية المتجذرة فى

أعماقها ، فإن مؤلف « مأساة جميلة » قد اختار — على النقيض من ذلك — أرضاً خصبة بالصراع الملحمى بين الحق والباطل ، وبين العدل والظلم ، بين الخير والشر . . ولسنا نرى فى أعماق « جميلة » أية تناقضات ذاتية تمزقها بين موقف وموقف ، كما أننا لا نرى فى الثورة الجزائرية أية « نهاية فاجعة » تلصق بها صفة التراجيديا ، أو بأبطالها خصائص البطولة التراجيدية . ولربما كان اختيار الكاتب لشخصية « واقعية » سبباً مباشراً فى ابتعادها خطوات عن العالم التراجيدى ، خاصة وأن الكاتب لم يصنع بالشخصية شيئاً شبيهاً بما صنعه نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » إذ أضاف من عنده إلى الشخصية الواقعية ما يبتعد بها كثيراً عن الأصل . أما الشرقاوى فآثر أن يضيف من خياله إلى « سير الحوادث» الشىء الكثير ، أما « المضمون » الذى سيقت من أجله جميلة إلى الزنزانة الجهنمية فإنه لم يتغير قط ما بين الأصل الواقعى والعمل الفنى . وقد يتلون « الحدث المعاصر» بلون قاتم ينعكس على « الشخصية الواقعية » بدرجة أكثر قتامة . . . كهذا اللون الذى نصافحه فى وجه جميلة وهى ما تزال فتاة صغيرة :

« جميلة : تتشابه الصفحات ياعمى كأيامى تماماً

مصطفى : ماذا عساك قرأت فى صفحاتك المتشابهات ؟

جميلة : قصص الشقاء . .

مصطفى : مازلت أصغر يا ابنتى من مثل هذا الحزن . . . .

جميلة : أنا لست أصغر من كثيرات سمون على الحياة

مصطفى : حقا !

جميلة : فى مثل سنى يسقط الآلاف من شهدائنا وعلى الشفاه ، مع الدم المسفوك رن هتافهم « تحيا الجزائر» .

وجميلة شخصية «نموذجية» للانخراط فى سلك النضال ، فقد استشهد أبوها فى المعركة وقتلت أمها فوق كوبرى ، وعمها يحمل الرسالة إلى أن يلقى مصرعه أمام عينيها ، فهى إذن مرشحة « بالضرورة » لأن تكون مناضلة جسورة ، ولكنها لا تبدأ نضالها إلا فى منتصف المسرحية تماماً ، وكأن الكاتب قد أراد أن يقنعنا بشخصيته

فبذل مجهوداً ليست المسرحية فنيًّا بحاجة إليه ، بل ربما قد أساءت إلى البنية الدرامية أبلغ الإساءات . ذلك أنه على الرغم من « الشعر الحديث » فقد تحولت أجزاء كبيرة من البناء المسرحى إلى مقطوعات كاملة من « الشعر الغنائى » . وفى منتصف المسرحية تماماً تبدأ جميلة حياتها الحقيقية ، إذ أسندت إليها القيادة دوراً فى نسف ملهى يؤمه نفر من الضباط الفرنسيين الذين اشتركوا فى مذبحة القصبة الليلة السابقة . وإذا كانت حيلتها فى الثوب العارى قد نجحت مرة ، فإنها تسقط بين أيدى العدو فى المرة الثانية قرب المسجد وهى تمهد طريقاً للهرب . حينئذ تقع جميلة فى قبضة الفرقة السوداء بقلعة بربا روسه ، وتقف أمام المحكمة الفرنسية — كجان دارك أمام الإنجليز — منهارة الجسد قوية الروح . . وتنتهى جميلة كشخصية مسرحية ، بينما يستقر فى وجدان المتلقى أن الرأى العام العالمى قد أنقذ البطلة الجزائرية ، و يستقر أيضاً ما هو أكثر من ذلك روعة : انتصار الجزائر . هذه النهاية « الواقعية » لم تجد مرادفها الموضوعى فى المسرحية ، وهذا هو التناقض الأصيل فى « مأساة جميلة » أنها استوحت المقدمات من أرض الثورة واستغنت عن النتائج لمجرد أن تكون هناك « مأساة » . . ومن هنا يصبح اختيار « جميلة » بالذات اختياراً لا يستهدف الفن ، وإنما قد يفيد « تسجيلا وثائقيًّا » . . فالبطولة التى تتمتع بها جميلة مسرحيًّا لا يثقل وزنها على أية بطولات أخرى تزدحم بها الدراما ، بل إن هناك بعض الشخصيات التى يرر لها الكاتب دون أن يقصد أن تحتل عن جدارة مركز البطولة ولكنه أفسح هذا المكان عن قصد لجميلة . والسبب فى ذلك بعيد كل البعد عن أن يكون هدفاً فنيًّا يحتمه السياق الدرامى ، وإنما يكمن هذا السبب فى أن جميلة شخصية معروفة فى العالم الواقعى ، وقد نالت سلفاً قدراً كبيراً من الإعجاب والتعاطف . وإلا فبماذا نفسر أن تكون جميلة هى البطلة وليست « هندا » التى حملت بين جوانحها حبًّا عظيماً لزميلها فى الكفاح ، واعترفت على الجميع ثم أصيبت بالجنون لا تفيق من المخبر الملعون الذى يحقنها به طبيب مأجور فى السجن ؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة هى البطلة وليس « جاسر » الذى تتردد أنفاسه طوال .

المسرحية ببطولات حقيقية يقود فيها الكفاح السرى لمنظمة جبهة التحرير ويظل متماسكاً – بالرغم من حبه لجميلة – إلى أن يقع فى أيدى العدو فيزداد تماسكاً وإصراراً ؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة هى البطلة وليس « جان » الجندى الفرنسى الذى ضاع نصف حياته فى الهند الصينية وهاهو ذا النصف الآخر يضيع فى الجزائر ، وهو لا يدرى هل سيعود إلى بيته فى فرنسا أم سيموت برصاصة قادمة من مناضل يعرف من ثيابه أنه عدو ، وهو ليس كذلك على الإطلاق . . إنه يعطف بالكلمة والفعل على هؤلاء « الضحايا » فى نظره ، ومن ثم يتحتم عليه أن يموت برصاصة من رئيسه الفرنسى : الضابط بيير . ويتحتم عليه أن يقتل هو أيضاً « بيير » برصاصة أخيرة ؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة هى البطلة وليست « سيمون » صاحبة الحان والملهى الليلى التى أتاحت لعزام أن يضرب ضربته دون أجر ، لمجرد أن زوجها قد قتل هو الآخر فى الهند الصينية وتحول فى الأرشيف إلى رقم لم يمنحها هى والأطفال سوى الجوع ، فكان الملهى ملجأها من الموت ، ومساعدة الثوار رصاصتها التى انتقمت بها من الذل والفقر والضياع الأبدى ؟ هذه الشخصيات جميعها ترشحها أزماتها لأن يكون أصحابها أبطالا عظاماً فى المسرحية ، فهل قصد المؤلف أن يهدينا فى شخصية جميلة « بطولة الإنسان العادى »؟ لا أعتقد .. لأن الأصل الواقعى للشخصية ينفى عنها – للشهرة وذيوع الصيت – صفة العادى والمألوف ويضفى عليها ثوباً جاهزاً من قماش البطولة . ولا أعتقد مرة أخرى ، لأن أزمتها فى لحظة الحضور المسرحى ، تكاد تتلاشى إلى جانب الشخصيات الأخرى التى تقفز المقارنة بينها وبينهم تلقائياً وبغير عمد ؟

* * *

على غير هذا النحو عالج سعد الدين وهبة فى مسرحية « المسامير » إحدى المراحل الهامة فى تاريخنا الحديث هى ثورة ١٩١٩ ، فقد حاول أن يزاوج بين الحدث التاريخى والحياة المعاصرة فى مركب واحد من الماضى والحاضر . أما التاريخ فيقول إن الحالة تفاقمت فى كفر الشيخ والقرى المجاورة لها فأوفدت السلطات البريطانية صبيحة ٢٦ مارس ١٩١٩ فصيلة من الجنود الإنجليز عسكرت

فى مبنى إحدى المدارس وراحت تنهب البيوت والمحلات التجارية والحقول ، وتفرض على الناس إتاوة من نوع غريب هو الجلد . وفى موضع آخر يذكر عبد الرحمن الرافعى أنه حدث فى بلدة نزلة الشوبك أن قبض الجنود البريطانيون على أربعة من الأهالى ودفنوهم فى الأرض حتى أنصاف أجسادهم — بدعوى التحقيق معهم — ثم قتلوهم رمياً بالرصاص . يتناول الكاتب هذه الواقعة فى إطار ممعن فى البساطة يكاد أن يقترب شكلا من السامر الريفى، لولا أنه يفتقد تلقائية السامر ، ذلك أن مؤلف المسامير كان صارماً فى وعيه باختيار الشخصيات والأحداث والمواقف . . فمنذ أن قال زقزوق « المنادى كان عمال يقول فى البلد . . كله حاينجلد إلا اللى عنده أرض ، والمستوظف فى الحكومة ، والمتعلم لحد الابتدائية » كان علينا أن نستقبل مجموعة متباينة من الشخصيات ، بعضها ينتمى إلى فئة الملاك ، وعلى رأسهم زيدان ، وبعضهم فلاحون صغار وأجراء من المزارعين وعلى رأسهم عبد الله ، وبعضهم من المثقفين أو « المتعلمين » بتعبير أدق كإمام القرية الشيخ عبد الصمد والمدرس رمزى . ولا يقتصر التباين بين الشخصيات على تكوينهم الطبقى ، وإنما تتباين كذلك مواقفهم وفق تكوينهم النفسى والذهنى . ولا يظل التباين طيلة العرض المسرحى راسخاً لا يتزحزح ، بل إن ثمة « شيئاً ما » يطرأ على مسار البعض فتتطور مواقفهم من النقيض إلى النقيض . . وعلى ضوء هذا التنوع فى تكوين الشخصيات تتنوع مواقفها من الحدث الفرعى والحدث الأصلى على حد سواء . أما الحدث الفرعى ، وهو الجلد ، فقد تنوعت بشأنه المواقف « اللى حداه أرض نفد بجلده واللى متعلم قاعد يفتى مش حيطوله الضرب واللى معاهش أرض ومعاه فلوس قاعد يدور على واحد يأجره ينضرب بدله » كما قال الشيخ عبد الصمد . وأما بالنسبة للحدث الأصلى فقد حزم أولئك الذين لا يملكون أمرهم على « القتال » ما دامت حياتهم قد أصبحت نهباً للمستعمر ليل نهار لا يأتمن أحدهم عمره أو عرضه أو محصوله فى أية لحظة تبرز فيها أنياب المحتل . . حزموا أمرهم على لقاءات سرية تكفل لهم التأهب والاستعداد ورسم الخطط . وبين أولئك المعدمين أصحاب المصلحة أنفسهم سوف

نلتقى بضعاف النفس والذين يؤثرون الاستسلام . وبينما نجد إمام القرية ينضم إليهم ، نجد أن المدرس يتهرب منهم ، وناظر العزبة يتحرش بهم ، والمالك يقدمهم لقمة سائغة إلى سادته من المحتلين. ولكن الأحداث تطور الشخصيات معها ، فيتوجه رمزى إلى مركز البوليس « ليحتج » على تحويل الجنود للمدارس إلى إسطبلات لخيولهم . ويفاجأ هناك بأهل قريته والدماء تنزف من جلودهم التى تهرأت تحت ضربات السياط فيقوده عسكرى إلى الحجز وتتبخر من رأسه تخيلات « الحضارة » التى يغفر بها للإنجليز احتلالهم . وفى الحجز يلتقى « بمثقفين » من نوع مختلف . فهذا هو وكيل النيابة الذى أفرج عن كل فلاح مظلوم ، وهذا مهندس الرى الذى رفض أن يقطع المياه عن الحوض الغربى حتى لا تموت أرض الكفر من العطش ، وهذا كاتب صحة المركز الذى أثبت فى شهادة الوفاة أن الفلاح قتل برصاص الإنجليز ، وهكذا « ما فيش دلوقت كبير . . فيه معاهم وفيه عليهم » . وتتوالى حوادث الهجوم المفاجئ على الإنجليز ، ويبرز اسم « عبد الله » من بين جميع الأسماء كقائد لهذا الزحف السرى من الفلاحين ، ولكن تبرز زوجته « فاطمة » وعمها « سالم » كمناضلين حقيقيين يواجهون المعركة وأتونها بقلوب صامدة جسورة . وفى إحدى المرات يتمكن الإنجليز من القبض على علوان ومنصور وسالم ، اثنان من الذين كانوا يؤثرون الاستسلام ، والثالث هو « البطل » الذى يملأ وجهه صفحات المسرحية كلها بأمل كبير فى الغد . هؤلاء الثلاثة هم الذين يحاكمهم الإنجليز وقد دفنوا أنصاف أجسادهم فى الأرض ، وبقيت الأنصاف العلوية تتلقى الرصاص وتنزف الدماء التى أضيفت إلى دماء الأجيال فى محاولة جديدة لإذابة المسامير بحرارتها ، المسامير التى غرسها الاستعمار فى أرضنا « المسامير اللى فى الأرض ساحت . . سيحها الدم اللى نزل فوقها . . دم الغلابة اللى عايزين يعيشوا ويفوتوا غيرهم يعيش » . ولا تنتهى المسرحية بمشهد الإعدام ، وإنما بمناجاة فاطمة مع الأحياء والأموات وطلقات الرصاص القادمة من المجهول « اضربوا كلكم . . الأرض حرير ما فيهاش مسامير . . والسما حميا كم ما فيهاش غربان . . وإيدكو حديد

موقلوبكم حديد . . اضربوا . . الدنيا كلها بتتفرج عليكم .. شايفاكم وسمعاكم..
خلاص ما فيش كرابيج . . ما فيش مسامير . . بلدنا بتاعتنا . . بتاعتنا احنا
لوحدنا » . وهى الكلمات — أو طلقات الرصاص — التى يشارك بها سعد الدين
وهبه فى حلبة الصراع الدائر حول معركتنا الأخيرة مع الاستعمار الأمريكى
والصهيونية ، إنه يجيب عن سؤالنا« ما العمل ؟ » بأنه لا طريق أمامنا سوى القتال
والحرب المسلحة . وهى إجابة ثورية حقًّا ، أعوزها البناء المسرحى القادر على
تجسيدها. فالحاجة إلى مشهد من ثورة ١٩١٩ تكاد تنتفى تماماً ،لأن هذا المشهد
لم يمد المؤلف إلا بفكرة « الجلد » وهى فكرة لا تبلغ من الخصوبة حدًّا يملى
ضرورتها . وتكاد هذه الحاجة تنتفى مرة أخرى لأن المسرحية لا تمنح الملتقى قدراً
— أى قدر — من مذاق ثورة ١٩١٩ ونكهتها التاريخية . وإذن فالاعتماد
على ركائز من هذه الثورة للإيحاء بمشهد حى ومعاصر هو استناد على شىء
غير قائم بالفعل من ناحية ،ولا تربطه بلحظتنا الحاضرة أية وشائج من ناحية أخرى.
المحور الدرامى فى مسرحية « المسامير » يدور حول مشكلتنا الراهنة بغير لف
أو التواء ، بغير حاجة إلى رموز أو كنايات ، ولم يستطع المشهد الذى استعاره
من كتاب عبد الرحمن الرافعى أن يقدم تبريراً مسرحيًّا للنتيجة الثورية التى
انتهى إليها . . فلا المعركة الجزئية فى كفر الشيخ ولا ثورة ١٩١٩ كلها انتهت
إلى هذه النتيجة الرائعة . ومن هنا كان يتحتم على المؤلف أن يواجه الواقع المعاصر
مواجهة مباشرة دون اللجوء إلى مشجب تاريخى ليس فى حدود إمكانياته الواهية
أن يتحمل عبء ثيابنا الثقيلة أو مساميرنا الحديدة .

ومن ناحية أخرى فإن بطولة عبد الله التى تتحدد على طول المسرحية هى
بطولة « بالسماع » وبالقول لا بالفعل، فالبطل — أيًّا كان — لا بد أن توضع
بطولته على المحك العملى حتى نقتنع به قائداً لهذا الصراع الدموى الجبار . .
ونحن لم نتعرف على عبد الله إلا فى مناقشاته مع الفلاحين أو فى غيابه عن الجلد
أو فى الحديث عن ذراعه المكسورة . ولكننا تعرفنا على أبطال حقيقيين آخرين
كفاطمة زوجته ، وسالم عمها ، هذان نموذجان واضحان للبطل فى حالة فعل ،

فى لحظة حضور . . ولقد هيأ سعد الدين وهبه لمسرحيته منذ البداية أن تكون شيئاً قريباً من المسرح الخالى من البطولة الفردية ، ولكنه انحاز — قولا — إلى جانب زعامة عبد الله وقيادته كمرادف حرفى لصورة ذهنية غير متحققة فنياً فى المسرحية ، بينما الأحداث ترشح شخصيات أخرى كفاطمة وسالم للتعبير عن أزمة البطولة وحيويتها . ومما ينبغى تسجيله بالتقدير لمؤلف « المسامير » أنه لم يفتعل مناخاً تراجيدياً لتربية البطل على نحو خاص ، فقد ترك الأحداث البسيطة تعبر عن أزمتها البسيطة فى بطولات بسيطة . وإن كان التوفيق قد جانبه فى تركيز نقطة الضوء على شخصية معينة دون مبرر فنى ، فإن هذا لا ينفى الأصالة الشعبية العميقة فى أغوار « الأزمة » التى واجهت البشر فى هذا الحيز من المكان وذلك الإطار من الزمان ، وهى الأصالة التى انعكست بدورها على النسيج الزاخر بالعفوية والدفء وكأنه صياغة « فطرية » لمسرح الإنسان فى بلادنا .

* * *

وقد حاول يوسف إدريس فى مسرحية « اللحظة الحرجة » أن يجيب عن أسئلة النقاد بشأن الإمكانيات لكتابة تراجيديا عصرية ، فاختار لنا أحد شباب المقاومة فى بورسعيد أثناء حرب السويس عام ١٩٥٦ . ولكى يثبت أن أرض الثورات ليست بالضرورة هى أرض الملاحم ، وإنما قد يولد البطل التراجيدى من صلبها ، استبعد المشهد الرئيسى للحرب كمحور للصراع بين البطل والعالم الخارجى . . بل حاول أن يصوغ بطلا يعانى عذاباً مقيماً فى داخله كالسعير الملتهب تزيد الحرب من ضراوته اشتعالا ، فهو يقف من والديه موقفاً صارماً إزاء تطوعه فى معسكرات التدريب « عدو عاقل أحسن منكم والله . والا حتى مجنون. دا انتم إيه ؟! أنتم عبيد . أخلاق عبيد وفلسفة عبيد . حتى ربنا بتعبدوه عن خوف . كل عيشتكم ليها محور واحد بس هو الجبن » . وتحتد الأزمة بين سعد وأسرته قرب خاتمة الفصل الأول حين يقبل شقيقه محمد من الخارج ويعلن أن الحرب قد بدأت وتهلل سوسن الصغيرة لأن هذا يعنى فى رأيها أن القيامة

قامت . أما الأم فقد أيقنت من صدق هواجسها بأن رياح الحرب وشيكة الهبوب ، والأب فاجأته الصدمة لأنه لا يصدق أن الإنجليز يعودون وقد خرجوا من قبل ، ولو أممنا القناة . وكانت الحرب قبل أن يعلن محمد نشوبها بالفعل مجرد حلم يراود خيال سعد أشبه ما يكون بالأمنية التى يرتدى فيها البدلة الكاكى ويحمل البندقية . أما الآن وقد أصبحت واقعاً مثقلا بالنار والدم والخراب والجثث ، فإنها تختلف عند سعد اختلافاً عميقاً ، ذلك أنها ببساطة تعنى له شيئاً واحداً أن يرتدى البدلة ويحمل البندقية ويتوجه إلى الميدان ، قد يعود منه أو لا يعود ، وإذا عاد قد يكون كسيحاً أو عاجزاً أو أعمى ، وقد يعود سليماً .. ولكنها فى جميع الأحوال مشكلة تطلبت من زميله سامح أن يذكره بحماسه وهو يأكل الطعمية قائلا « أنا مش ممكن أخاف . أنا الأقوى. هو جاى يسرق بلدى وأنا بدافع عنها. هو غريب وأنا فى أرضى . هو بيحارب بماهية ، وأنا بحارب بإيمان ، هو اللى هيخاف الأول » . وهى أيضاً المشكلة التى أحس بها شقيقه سعد تلون وجهه بألوان غير مطمئنة وغير مريحة فقال له «تعرف المشكلة إيه ياسعد ؟! انت مش خايف . كل الحكاية إنك خايف لحسن ساعة الجد تخاف » . ويكاد أن يتحول الفصل الثانى إلى «جسم » للأزمة فيحسم والده هذه المشكلة بأن يحبسه فى غرفة النوم بعد أن تظاهر بأنه سيودعه إلى المحطة بنفسه ثم أغلق عليه الباب . ولا تجدى صيحات سعد وصراخه « عايز أعرف أنا أستحق أكون راجل والا ما ما استحقش . عايز أعمل حاجه . عايز امتحن نفسى . عايز أشوف ساعة الجد الواحد يبقى ازاى » وكانت هذه الصرخة بالذات ، بمثابة المؤشر الذى أمسك به المؤلف وغرسه فى قلب الأزمة التى يعانيها « البطل » . والحق أن سعد « مثّل » دور المحبوس فى الغرفة تمثيلا « لا واعياً » إن جاز التعبير فهو يعلم دون شك بما قالت به أمه فى حوار مع أبيه :

« هنيه : تحرسه من إيه ؟ ! انت فاكر انه محبوس ؟

نصار : مش قافل عليه ياوليه قدامك .

هنيه : وإيه فايدة القفل؟ ! انت مش عارف إن الكالون بتاع الباب

خسران وبيقفل على سنة يعنى العيل الصغير اللى قد كدهه ، يعنى سوسن دى تزقه كده يتفتح » .

فى هذا الوقت بالذات كانت شقيقته « كوثر » التى اعتادت فى حياتها اليومية أن تقف إلى جانب النافذة ترقب « الأحباب » كما اعتادت أن تقتل فراغها فى شجار لا ينتهى مع زوجة أخيها « فردوس » فى هذا الوقت كانت كوثر تملأ صفائح المياه من الترعة وتقوم بتوصيلها إلى أماكن المحاربين . وفى هذا الوقت أيضاً كان « مسعد » الأخ الأكبر الذى يمضى أيامه فى صراع لا يهدأ بين زوجته وأسرته ، ويمضى لياليه فى الورشة يكد ويعرق ، كان مسعد هذا قد حزم أمره على شىء واحد على أثر انفعاله بكلمات أخيه عن مصر والحرية والاستعمار ، حزم أمره على أن يحمل السلاح فحمله ، وأن يحارب فحارب وكاد أن يلقى مصرعه ، ولكنه عاد جريحاً يسيل الدم من ذراعه اليمنى . والأم لا تزال عند موقفها العاطفى الحانى على « الأولاد » ومستقبلهم ، والأب لا يزال يكابر فى عناد غريب قائلا إن الإنجليز ليسوا مجانين حتى يضربوا من لا يتعرض لهم . غير أن سحابة من الحزن والقلق تغشى عينيه لا يدرى مصدرها . ألأنه حرم سعد من المشاركة فى الحرب ؟ ولا تسعفه المبررات العقلية التى حالت بينه وبين السماح لابنه بالانخراط فى سلك المقاومة . إلى أن يصل الجنود الإنجليز داخل بيته وهو يصلى وسعد محبوس فى غرفة النوم ومسعد هو الآخر فى غرفته بين زوجته وذراعه الجريح والباب مغلق عليهما. وتتحول لحظة وجود العسكرى الإنجليزى فى الصالة إلى لحظة الامتحان الأكبر فى حياة سعد ، إنه يرتدى البدلة الكاكى وهى عند الجندى البريطانى كاللون الأحمر عند الثور ، فلا يدرى إلا وهو يخلعها ويخفيها . إنه يعلم بوجود المسدس الذى يملكه أبوه فى الدولاب وهو سلاح ذو حدين قد يصيب به العدو ولكن العدو أيضاً قد يقتله ، ولا يدرى إلا وهو يسحب المسدس ويدسه فى الثياب ويخفى كل شىء وينبطح تحت السرير فى رعب هائل . لقد حاول مراراً أن يخدع نفسه ، حاول ذلك حين اصطنع الضجيج فى منتصف الليلة التى كان قد اعتزم فيها السفر مع سامح

فاستيقظ أبوه وانتهى الأمر بحبسه فى الغرفة . وحاول مرة ثانية حين تناسى أن باب الغرفة سهل الفتح وأنه يستطيع — ولو بطلقة نارية — أن يفتحه ويذهب إلى الميدان . وحاول فى هذه المرة الأخيرة ولم ينجح ، لأن الميدان انتقل إليه بكامله فى شخص العسكرى الإنجليزى . لقد تحول البيت أمامه فجأة إلى ميدان ، وهذه هى اللحظة التى تمناها طول العمر ، ولكنه سقط فى الامتحان ، وكان سقوطه عظيماً . أطلق جورج رشاش مدفعه على الأب الأعزل وهو يصلى ، وحاول سعد أن يخدع نفسه للمرة الأخيرة « إيه ده ؟ دى رصاصة . فى المليان . مش معقول ؟ دى بره فى الشارع . اوعى تتحرك أحسن أبوك يضيع » ولكن الأب قد مات وذهبت محاولات خداع النفس عبثاً . مات الأب بعد أن تحول فى ومضة عين من ذلك الرجل الحائر بين عقله وقلبه ، إلى الرجل مفتوح العينين الذى يتبين أن حزنه الثقيل لم يكن فى أنه منع سعد من الخروج إلى المعركة ، وإنما لأن سعد كان « لساناً » فقط ، ولم يكسر الباب ويخرج عنوة ! ! وتتحول الأم هى الأخرى إلى نمرة تطلب الثأر لزوجها وبلدها . ولا يجرؤ سعد على الانتحار حين اختطف المسدس ليقتل نفسه وتركه أخوه متحدياً أن يفعل . ويتجه إلى مسعد ويعانقه ويخفى رأسه فى صدره ويقول بصوت مخنوق بالبكاء « إذا كان ما قدرتش أضرب الغريب ، ح أقدر أضرب نفسى » . ولكن جورج يعود وقد أكلت قلبه سوسن الصغيرة وهى تغمس أصابعها فى دم أبيها ، فهو يرى فيها شيرلى ابنته التى تركها فى سوثهامبتون ، وهو يصاب بما أصيب به زملاؤه من قبل : الملازم توندر فى رواية شتاينبك ، والشاويش جان فى مسرحية الشرقاوى ، يصاب بالجنون القاتل : قتل توندر على يدى زوجة مناضل استشهد ، فأحبها . وقتل جان على يدى الضابط بيير حتى لا يسىء إلى سمعة العسكرية الفرنسية ويفشى أسرارها ويعطف على ضحاياها ، وقتل جورج بالطلقة الأخيرة التى بقيت فى المسدس وقد أطلقها عليه رجل . . سقط فى الامتحان منذ لحظات ولكنه فى سقوطه سكب أعماقه على الملأ ، كان الخوف يعشش فى قلبه فانهار من عل وانهار « الخوف » معه فأمسك

بالمسدس وأطلق رصاصته الأخيرة على جورج . ويهرول سعد مسرعاً وسط الزغاريد إلى الخارج حيث تخفت حدة الزغاريد وتعنف أصوات المدافع وجثة الأب تتمدد فى الداخل جنباً إلى جنب مع جثة الجندى الإنجليزى الذى انتحر عقله قبل أن يتوقف قلبه بوقت طويل .

لقد تصور كثير من النقاد أن يوسف إدريس قدم لهم « بطلا سلبيًّا» فى خضم المعركة فانهال عليه بعضهم بالرجم ، والحق أن مؤلف « اللحظة الحرجة » أراد أن يقدم لنا بطلا تراجيديًّا معاصراً فتعثرت المحاولة فى غمرة « التحليل النفسى » الذى أفاق البطل على أضوائه الشديدة فأوجز فى كلمات ما تطلب من شكسبير العديد من الصفحات وهو يخرج بهاملت من دائرة « الشك المعلق » إلى حافة اليقين المطلق . إن تبدد « الخوف » من صدر سعد بصورة مفاجئة وإقدامه على « الفعل » هو نوع من « التزيّد » أو التجاوز فقد انتهت التراجيديا بمصرع الأب وإحجام الابن ، وليست الرصاصة الأخيرة إلا امتداداً غير منطقى لتطور الأحداث . ولم يعد خروج سعد إلى المعركة إلا تحطيماً لإطار التراجيديا ودخولا فى منطقة الدراما التقليدية : أزمة تتطور إلى أن تصل إلى الذروة ، ثم تأخذ فى الانفراج من القمة التى تنحدر بالتدريج إلى السفح . . وهى شىء مختلف عن أزمة البطل التراجيدى التى تتجر ثم فى تكوينه الأصيل منذ البداية ، فتنتهى — فيما يشبه الحتمية — نهاية فاجعة ، ومن ثم تتمدد طاقتها الانفعالية وحرارتها إلى داخل ذواتنا فتحدث الظاهرة التى يدعوها أرسطو بالتطهير . . أما أن يحلل الكاتب بطله تحليلا نفسيًّا يلفظ معه سعد كافة السموم التى مزقت أحشاءه ، فإن هذا البطل يصاب بالشفاء المفاجئ ، ويتخلى عن بطولته المأساوية التى تدثرت بها دماؤنا على طول الدراما ، ويتحول إلى بطل تقليدى تطهر « هو » من أزمته و « استراح » وتحولت معه المسرحية إلى أنشودة وطنية وذكرى جميلة .

* * *

يتضح لنا من هذا التقييم للمسرح الوطنى فى مصر ، أن علاقته أوثق

ما تكون بالتاريخ حين يخرج المنقول إلى المعقول ، ثم حين يتطور من المتعقل إلى المتخيل . فلو أننا نصبنا محاكمة تاريخية لعادل الغضبان ولويس عوض والفريد فرج لخسر ثلاثتهم القضية ، لأنهم فيما استلهموا من أحداث التاريخ وشخصياته ومواقفه ، لم يرتدوا قط قلنسوة المؤرخ بل تلفعوا بمسوح الفن . وهنا تثور المناقشة التقليدية حول علاقة الفن بالتاريخ فنقول ، إن الفنان قد يختار من المادة التاريخية أكثرها تجسيداً لرمز من الرموز ، وقد يختار من هذه المادة أكثرها إحكاماً فى تخطيط الحدث الدرامى ، وقد يختار من هذه المادة أكثرها قدرة على تفسير فكرة من الأفكار وتقديم البرهان « التاريخى » على صحتها ، وقد يختار الفنان مرحلة تاريخية بعينها ليقوم هو بتفسيرها على ضوء نظرية من النظريات ، وقد يختار الفنان مشهداً من التاريخ أو موقفاً يستهوى حاسة الخالق فيه لمجرد أن يبعث هذا المشهد أو ذاك الموقف أو تلك الشخصية بعثاً مجسماً جديداً . ولكن الفنان فى هذه الأحوال جميعها لا يقيده شىء من التاريخ ، ويقيده كل شىء من الفن . ليس هناك أدب « تاريخى » بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأن أحداث الحاضر التى يتخذها الفنان المعاصر خامة لفنه ، هى جزء بدورها من المسار اللانهائى لمجرى التاريخ . فالتاريخ هو الحياة بعينها وقد ارتدت ثياب الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، والفن إذن فى ارتباط دائم وثيق بالتاريخ فى حدود هذا المعنى . وهو مستقل تمام الاستقلال عن التاريخ إذا نظرنا إليه على أنه شىء مستقل عن مجرى الحياة وجوهرها . ولهذا كانت مسرحيات سعد وهبه والشرقاوى ويوسف إدريس ، « أعمالا تاريخية » وإن لم تتخذ لنفسها أسماء وشخصيات ومواقف من وثائق المؤرخين الأكاديمية . ولكنها كغيرها من الأعمال الملثمة بأقنعة المؤرخين — سواء بسواء — تستمد أصالتها من تعبيرها الحى المتجدد عن الحياة فى تشابكها المعقد ، والواقع الإنسانى المركب الذى يتجاوز التاريخ — بمعنى الماضى — خصوبة وغنى .

على أن المسرحية الوطنية فى مصر لم تكن مجرد تسجيل وثائقى للماضى ، ولكنها حاولت أن تواكب الحركة الوطنية المصرية منذ الثلاثينات حتى الخمسينات .

فلا شك أن مسرحية « أحمس الأول » كانت صدى مركزاً لمرحلة التحلل التى رافقت جيل ثورة ١٩١٩ ، ومرحلة الأمل التى رافقت الجيل الجديد بعد إبرام معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ . ولذلك فهى مسرحية عمادها الأول هو « النبوءة » فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخيين ، إنها مسرحية دافعة لحركة التاريخ إذا أسقطنا أحداثها على مسرح الأحداث الواقعية التى يتوسطها الاحتلال البريطانى لمصر . فما الهكسوس الرابضون فى أقاريس وسط الدلتا إلا الإنجليز فى عصرنا الحديث . بينما يمثل « سليمان الحلبى » إلى التأريخ للماضى مع قليل من الرمز إلى الحاضر ، فلقد استرعى انتباه مؤلفها فى المقام الأول « الحبكة الدرامية » فى قصة سليمان الحلبى كما جاء بها الجبرتى ، وربما كان تفسير الكاتب المسرحى لهذه القصة التاريخية هو ما عناه فى المقام الثانى ، أما ما تدل عليه من أحداث عصرنا فتأتى فى المقام الثالث . ولكنها تتوقف عند هذه الحدود لا تتجاوزها إلى مرحلة النبوءة . وهكذا مسرحية « الراهب » التى أرادت أن تملأ بالفن ذلك الفراغ التاريخى فى وجداننا ، كما أرادت أن تزاوج بين اختيار مرحلة تاريخية بعنيها ، وتفسير محدد لهذه المرحلة قد يمتد صداه إلى عصرنا الحديث دون أن يتخطاه إلى أعتاب « النبوءة » الفنية. أما المسرحيات « المعاصرة » فى واقعيتها ، أى هذه التى تستلهم مشاهد التاريخ القريب ، فإنها تتراوح بين المسرحية التسجيلية « مأساة جميلة » التى يكاد مؤلفها أن ينحت تمثالا لبطلتها ، والمسرحية المواكبة لحاضرنا « اللحظة الحرجة » التى يكاد كاتبها أن يصوغ بها علامة استفهام أمام هذا الحاضر ، والمسرحية التى تتنبأ « المسامير » بما ينبغى أن يكون عليه مستقبلنا القريب . إن هذه الأعمال جميعها تنتمى إلى التيار الحديث فى المسرح المصرى ، التيار الذى تأثر من إحدى الزوايا بتوفيق الحكيم . ولكنه تأثر أساساً بالتقاليد التى حاول أن يرسيها بنفسه مع بداية الخمسينات . ولا شك أن مسرح الحكيم يواكب واقعنا ، سلباً وإيجاباً ، مواكبة فنية واعية برسالة الكاتب المسرحى إزاء جمهوره فهو أبعد ما يكون عن التسجيل أو التنبؤ . . ولكن المسرح المصرى الحديث — والمسرح الوطنى جزء منه لا ينفصل — يستمد

قدرته على التسجيل وطاقته على التنبؤ من ذلك التفاعل الخصب والمزدوج فى آن : التفاعل مع التطورات الحضارية الجديدة التى وفدت على مجتمعنا منذ قيام الثورة والإرهاص بها ، ثم التفاعل مع التيارات المسرحية القادمة من أوربا والتى يغلب على رؤية كتابها معانى التجاوز والتخطى .

بقيت نقطة أخيرة يثيرها تطور المسرح الوطنى فى مصر ، هى غلبة نوع من البطولات على تكوين الشخصيات فى هذه المسرحيات . فبينما يغلب على معظمها اتجاه الفنان إلى رؤية « نقطة الضعف » فى تكوين البطل ، هو الحب غير المشروع وطنياً فى « أحمس الأول » ودينياً فى « الراهب » وهو الخوف من الموت فى « اللحظة الحرجة » . . تنحسر نقطة الضعف هذه عن مجال الرؤية فى « سليمان الحلبى » وتكاد تتلاشى فى « المسامير » ولم توجد قط فى « مأساة جميلة » . وقد تفاوتت قيمة « نقطة الضعف » بين أن تكون « بذرة سلبية كامنة » فى نفس البطل من الممكن أن تتحول به إلى مستوى البطولة التراجيدية كما هو الحال فى « الراهب » و « اللحظة الحرجة » ، وبين أن تكون ضعفاً طارئاً قصد به المؤلف تلوين شخصية البطل باللون « البشرى » الذى يحل التناقض بين البطولة والإنسانية كما هو الأمر فى « أحمس الأول » و « المسامير » ، ولكن « ضعف » البطل الوطنى فى المسرح المصرى لم يتحول فى هذه الأعمال جميعها عن هدفه الأصيل ، وهو تصوير المد والجزر فى ملحمة الصراع بين البطل والقوى الخارجية المعطلة لكينونته الوطنية ، قوى الشر والعدوان على أرض الوطن . . فمن خلال العدوان على الأرض يتمدد الشر إلى أن يصهر الذات هصراً أليماً قد تعبر عنه لحظات « الفعل الإيجابى » كما تعبر عنه لحظات « الفعل السلبى » سواء بسواء ، فإذا رجحت كفة الفعل الأول دعونا صاحبه بطلاً ، وإذا رجحت كفة الفعل الثانى دعونا صاحبه ضحية الطريق المرير ، وبالرغم من قيام الفعلين جنباً إلى جنب فى الشخصية الواحدة ، إلا أن الصراع الجوهرى فى شخصية البطل يتم بينه وبين القوى الخارجية لا بينه وبين نفسه ، بل إن تناقضاته الذاتية لا سبيل إلى حلها إلا عن طريق البوتقة الأخرى التى ينصهر

فيها صراعه مع الخارج . ومع أن صراع الداخل مع الخارج يشي ببناء ملحمى للمسرحية الوطنية ، إلا أن معظم كتابها قد نجحوا فى خلق نمط درامى مستقل عن البناء الملحمى وإن تواجدت روح الملحمة فى مسرحية « سليمان الحلبى » وقد دبت هذه الروح البريختية فى كيان المؤلف المصرى للدرجة التى أرهصت بقيام مسرح ملحمى فى مصر . غير أن « النمط الدرامى المستقل » هو السمة الرئيسية للمسرحية الوطنية المصرية التى تميزها شكلا ومضموناً عن التكوين التراجيدى أو التركيب الملحمى ، فالملاحظة الأولى على بطولات هذه المسرحية ، أنها تنتهى غالباً بموت الفرد ، البطل . ولكن موته ليس امتداداً لبذرة سلبية كامنة ، وليست بفعل قدر غيبى سابق على تشكيل الفرد البطل ، وإنما يموت البطل الوطنى — إذا مات — بفاعلية القوى الخارجية المجسدة فى شرور العدوان على الأرض ، وليس بفاعلية اللعنة الأبدية عند اليونان ، أو الخطيئة الأصلية عند المسيحية . إن « الموت » إذن لا يصوغ بطولة تراجيدية فى هذه الأعمال ، ولكنه لا يصوغ أيضاً بطولة ملحمية ، لأن « النصر » ليس ضرورة حتمية فى بناء المسرحية الوطنية ، بينما هو يشكل جوهر الملحمة . . وإنما تنسج « المقاومة » جوهر المسرح الوطنى سواء انتهت بالنصر أو بالهزيمة ، بالموت أو بالحياة . ولكنه فى الحالين ليس نصراً ملحمياً ولا هزيمة تراجيدية ، لأن « بطل المقاومة » فى أصله الواقعى ليس بطلا تراجيدياً يجسد مأساة الإنسان مع الكون ، وهو أيضاً ليس بطلا ملحمياً يجسم فروسية الإنسان فى العصر الوسيط . . وإنما يستمد بطل المقاومة بعض عناصر المأساة من كون مقاومته عرضة للصواب والخطأ ، للنجاح والفشل ، فإذا ألمت به « الكارثة » لم تكن قط لعنة مكتوبة فى لوح القدر ، ولم تكن قط نتيجة مسبقة لنزال الكائن البشرى مع سر الأسرار . وكذلك فإن بطل المقاومة إذا كان يستمد بعض عناصر الملحمة — وهو أقرب إليها من التراجيديا — لصراعه مع القوى الخارجية ، فإنه لا ينتهى بهذا الصراع إلى نفس النتيجة الملحمية القائلة بحتمية الانتصار . وبخاصة إذا كانت هذه الحتمية المنتصرة تسيطر على خيال شاعر الملحمة منذ البداية فيشكل بطله وهو لا يزال

جنيناً تشكيلا متفرداً بعيداً عن تكوين « بطل المقاومة » الذى لا يخضع لمواصفات معدة سلفاً ، لأنه يخضع أولا وأخيراً لمتطلبات « معركة » لم يرسم دوره فيها منذ ولد ، ولم يرسم له دوره فيها أحد . وتلك هى العلامة الفارقة بينه وبين أبطال المآسى ، ولأنه « بطل نسبى » لا يمثل الخير المطلق فى مواجهة الشر المطلق ، وإنما يجسد موضوعياً سلبيات المعركة وإيجابياتها جنباً إلى جنب فى صراع مستمر تمليه مقومات الدراما ، فإنه يبتعد خطوات عن أبطال الملاحم . إنه يشبه البطل الملحمى فى « نزاليته » لأن المقاومة فى جوهرها نزال ، ويشبه البطل الملحمى ثانية فى أن نزاله نوع من الذود عن الحق ودفع للباطل ، ولكن هذا النزال فى جميع الأحوال يقترن بجوهر نسبى ، هو جوهر المقاومة الوطنية التى لا تنضوى تحت لواء المطلقات ، بل هى تتأرجح فى مشروعيتها بين المد والجزر وهى حركة قوامها « النسبية » لا المطلق ، لأنها ترتبط بالأرض والواقع والإنسان ، وجميعها عناصر نسبية فى خامة «المقاومة » التى لا علاقة بينها وبين القدر والخير والشر والمصير وجميعها عناصر مطلقة تنتمى من أحد الوجوه إلى الخامة الميتافيزيقية .

والمسرح الوطنى فى مصر لم يقتصر على البعد القومى وإن ركز عليه ، فلعلنا نتلمس آفاق الرؤية الإنسانية الرحبة فى « الراهب » و « اللحظة الحرجة » و « سليمان الحلبى » وكذلك آفاق الرؤية الاجتماعية الواضحة فى « المسامير » . أى أن مسرح المقاومة المصرية قد اشتمل فى معظمه على الأبعاد الثلاثة الرئيسية ، القومية والإنسانية والاجتماعية ، وإن ضمها إطار واحد هو المقاومة الوطنية .

الفصل الثامن

البطل الشعبى فى المسرحية العربية

البطولة الشعبية هى ذلك المزيج المركب من الواقع والخرافة ، فالأصل الواقعى لبطولات المقاومة يتجاوز فى المخيلة الشعبية حدود الواقع وأسوار التاريخ ليجمع بعدئذ — فى فرد واحد — خصال شعب وأغوار أمة . ولذلك كانت « الملحمة » هى أقدر القوالب الفنية على تجسيد البطل الشعبى لأن إمكانياتها الخاصة وأولها النسيج الشعرى — البانورامى — قادرة بطبيعتها على نقل صورة شاملة لشعب من الشعوب . ولكن العصر الحديث الذى لم تعد الملحمة من أشكاله الأدبية المألوفة ، ملىء فى واقع الأمر بالبطولات الشعبية الجديدة التى تختلف حقًّا عن البطولات القديمة وإن التقت معها فى الكثير . وهذا اللقاء بين بطولات اليوم وبطولات الأمس هو الذى يملى على الفنان المعاصر أن يلتفت إلى « البطل الشعبى » فى أيامنا التفاتاً عميقاً . إنه يرى فى هذا اللون من البطولة تجسيداً أميناً لهذه المرحلة الملحمية — إن جاز التعبير — التى يخوضها العالم الحديث فى مواجهة أبشع الإمبراطوريات التى عرفها التاريخ البشرى . وهو يرى فى نفس الوقت أن الشكل الملحمى التقليدى لم يعد من ألوان الفن المقبولة فى عصرنا . ولذلك كان الحل فيما أعتقد هو ذلك الشكل الفنى المركب الذى أبدعه برتولت بريخت وقد سماه بالمسرح الملحمى . جاء هذا المسرح حلاً جماليًّا وفلسفيًّا لقضية شكلت تحدياً حقيقيًّا للأدب فى القرن العشرين. ومن الطبيعى أن تظلل عيون بعض النقاد فى الغرب غشاوة لا يرون بسببها فى المسرح الملحمى إلا « مسرحاً تافيقيًّا مصطنعاً » لا يصدر عن تقاليد الفن المسرحى وتطورها . . لأن هذه العيون — من زاوية الفكر — لا ترى حقيقة ما جرى فى العالم بظهور الاشتراكية كمجتمع ونظام لا كفكر مجرد . . فقيام المجتمع الاشتراكى فى تصورى هو الذى « تحدى » الأدب أن يخلق بالفن المبدع ما يوازيه فى مجال

التطبيق لا فى مجال النظريات . وفى تصورى كذلك أن العطاء العظيم للاشتراكية فى حقل الأدب ، هو الاستجابة الواعية العميقة لهذا التحدى كما تبلورت فى المرحلة الملحمية من مسرح بريخت. فالحق أن هذه المرحلة هى التغير الكيفى الوحيد التالى لمسرح شكسبير مهما تعددت التجارب والاتجاهات على طول هذا التاريخ الطويل من شكسبير إلى بريخت . فلقد كانت أعمال شكسبير هى ضربة عصر النهضة للمسرح الأرسطى ، ولا شك أن أعمال بريخت الملحمية هى ضربة عصر الاشتراكية للمسرح البرجوازى . بل إن هذا المسرح قد حاول أن « يحتوى » مسرح بريخت الملحمى كما يبدو ذلك واضحاً فى تأثرات يونسكو وأوزبورن وجينيه وبنتر . ولكن هذا التأثر باء بالفشل العظيم ، لأنه كان تأثراً جزئيًّا ببعض الجوانب الجمالية، ولم يكن قط تأثراً شاملا بالأسس الفكرية التى قام عليها هذا البناء المسرحى الجديد . وربما يأخذ الكثيرون من نقاد الغرب والشرق معاً بعض المآخذ الفنية على المسرح الملحمى عند بريخت ، وربما يبدع آخرون غير بريخت فى إطارهذا المسرح إبداعاً يتجاوزه ، ولكن هذا لا ينفى أن عصراً جديداً قد بدأ فى تاريخ المسرح وأن أعمال بريخت الملحمية هى الحد الفاصل بين عهدين فى هذا التاريخ .

لماذا ؟ لأن بريخت قد أحس حتى الأعماق أن العالم يعيش عصراً ملحميًّا جديداً ، ليس هو بالقطع العصر الملحمى القديم ، ولكن الملامح الأساسية للصراع الملحمى كامنة بلا ريب فى أحشاء هذه المرحلة الدامية التى يؤرخ لها عادة بالحرب العالمية الأولى ، والتى ما تزال تتخذ أشكالا جديدة . . فإذا كانت الحرب الأولى قد تمخضت عن ظهور الدولة الاشتراكية البكر ، وإذا كانت الحرب الثانية قد تمخضت عن ميلاد النظام الاشتراكى العالمى الذى يضم تحت أجنحته أكثر من ثلث البشرية . . فإن العالم لم يتخلص نهائيًّا بعد من الصراع المر والنضال الطويل الأمد ، بل لعل حدة الصراع ومرارة النضال قد ازدادت على مر السنين . . وكان لابد أن يبعث من جديد ذلك « البطل الشعبى » الذى ناضل الإقطاعى فيما مضى ، بل من قبله ناضل الملوك والأباطرة

والآلهة ، لابد له من بعث جديد يرتبط حقاً بالصراع الملحمى الذى عرفه عبر القرون والأجيال ، ولكنه يتصل أوثق الاتصال بروح العصر التى لا ترتدى ثوب الملحمة القديمة لأنها ضاقت على الوجدان الحديث وأصبحت الدراما العصرية هى ثوبه الملائم . هذا البطل ، أو هذا النموذج ، ما كان يمكن أن يعرفه المسرح البرجوازى منذ عصر النهضة العظيم إلى العصر الحديث . . لأنه فى المراحل التقدمية لهذا المسرح لم يكن « البطل الشعبى » — المغمور أو المجهول — هو النموذج الذى تراه العين البرجوازية المجردة على خشبة الأحداث ، وإنما كان «هاملت» هو البداية و « السوبرمان » هو النهاية . . إذ كان برنارد شو — بكل ما يمثله من قيم التقدم — هو خاتمة المطاف . حتى شون أوكيزى بكل ما يمثله من تفوق على برنارد شو لم يتمكن من اجتياز الأسوار العالية « للبطل البرجوازى » . أما فى المراحل الرجعية المتخلفة لهذا المسرح فقد استهدف « البطل الشعبى » لتجاهل البرجوازية عند حسنى النية من كتابها الكبار ، وللزراية والاحتقار من ممثليها المخلصين . ولم يقدر لهذا النموذج أن يبعث من مرقده إلا حين اعتلى بنفسه خشبة الأحداث مع نجاح الثورة الاشتراكية الأولى التى أثبتت أهليته للبطولة وجدارته فى اعتلاء مسرح الحياة قبل مسرح الفن . ولم يقدر لهذا النموذج أن يبعث فى موطن الاشتراكية الأول بعثاً فنياً عالياً لأن انعدام المسافة الموضوعية بين العين الفنية والبطل يحرمها من الرؤية الصحيحة ، بينما أتيح لعين بعيدة عن الأحداث هى عين بريخت الاشتراكية ، أن تعايش البطل معايشة عميقة خصبة أثمرت — بمقدرة فنية عالية — هذا « البطل الشعبى » الذى نتعرف عليه فى مختلف أعمال مسرحه الملحمى . هذا البطل الذى نتعرف عليه قبل أن ينتقل من الواقع إلى الفن ، فى مختلف أرجاء العالم المعاصر حيث ما تزال ملحمة الصراع بين الاشتراكية والاستغلال الرأسمالى تتخذ أشكالا متعددة من بطولات المقاومة الوطنية . والملحمة عادة ليست فن الاستقرار وإنما هى فن النزال ، لذلك كانت روحها هى جوهر العصر الحديث فالنزال بين قوتين هو قانونه الأساسى ، ولذلك أيضاً كان المسرح الملحمى هو فن

مرحلة الانتقال العالمية من البرجوازية إلى الاشتراكية . . تماماً كما كان مسرح شكسبير هو فن مرحلة الانتقال إلى عصر النهضة . وفنون مراحل الانتقال هى علامات الطريق الرئيسية فى تاريخ الفن، لأنها تقوم « بعملية المخاض » الصعبة فتهدم الكثير وتبنى الكثير ، ترفض الكثير وتقبل الكثير ، تقتل الكثير وتحيي الكثير . . ثم تترك بصمات الهدم والبناء وتفاصيل الرفض والقبول على عصور وأجيال ، إلى أن يحدث تطور عظيم جديد لبنى الإنسان فتحدث الدورة بتمامها من جديد . وهكذا يتطور الفن ويبقى ما بقيت له وشائج تصل ما بينه وبين الإنسان ، وهكذا أيضاً ينحدر الفن ويتدهور ويزول كلما انحطت ووهنت العلاقة بينه وبين الإنسان . وكم من كاتب حطم الوحدات الأرسطية الثلاث بعد شكسبير ، ولكن التاريخ لم يفسح له مكاناً إلى جانب شكسبير ، وكم من كاتب اتخذ من الملحمة إطاراً مسرحياً بعد بريخت ، ولكن التاريخ لا يضعه فى صف واحد مع بريخت . . وذلك لأنه يتبقى دائماً ذلك الفرق العظيم بين الرائد الذى غامر بالخطوة الأولى فى طريق مجهول ، والتابعين الذين يسلكون نفس الطريق . وهو فرق يتحمله بعض أولئك بمرارة شديدة لأن أسبابه فى أحيان كثيرة تخرج عن طوعهم . . فمن بين الذين يسلكون نفس الطريق فنانون عظماء ، ولكن لحظتهم التاريخية قد اختلفت فى مدار الزمان عن لحظة التطابق مع نقطة التحول التاريخية التى تسمح وحدها — للرائد والمكتشف الأول — أن يكون شاهدها الوحيد .

ولا ينفى ذلك عن الفنانين الكبار الذين سلكوا طريقاً ممهداً من قبل أن يبدعوا ويبدعوا وإن ضاعت عليهم فرصة الريادة الأولى لنقطة التحول ، فإن إبداعهم كفيل بعديد من الريادات والكشوف فى الطريق الطويل الذى ساروا فيه بعد غيرهم . ويكفيهم ذلك صدقاً مع النفس ومع التاريخ بدلا من الافتعال والتصنع المبتذل . وهذا أيضاً هو الفرق بينهم وبين المقلدين عن قصور والمحاكين عن عجز . إن الفنان الكبير يخترق بنظرته النافذة حجب الواقع المتراكم فيرى غناه غير المتناهى ، ويضيف من ثم الشىء الكثير .

وفى عالمنا العربى الذى يعد مركزاً غنياً بالصراع « الملحمى » الذى أشرت إليه ، يستطيع الكاتب المسرحى أن يضيف الكثير إلى تراثه المحلى . وهو إن أخلص لأرضه المحلية إخلاصاً فنياً وفكرياً عميقاً ، فلاشك أنه سيضيف ملمحاً ما إلى التراث الإنسانى . فالتفاعل بين النظرية العامة الشاملة — كهذه التى يقدمها لنا بريخت مثلا — وبين الواقع الجزائرى هى التى قدمت لنا إحدى عبقريات المسرح العالمى المعاصر من أرض الجزائر ، وأعنى بها عبقرية « كاتب ياسين » ، وهذا التفاعل بعينه هو الذى ألهم كاتباً مصرياً أن يقدم شيئاً جديداً على تراثنا المحلى ، كهذا العمل الذى قدمه نجيب سرور .

وسوف أقتصر هنا على مناقشة أعمال هذين الكاتبين ، اللذين أزعم أنهما قد تأثرا غاية التأثر بما يسمى « المسرح الملحمى » وبخاصة أعمال الكاتب الألمانى برتولت بريخت . ولكنهما فى نفس الوقت — ومع اختلاف درجات الموهبة والثقافة والمعاناة — قد تفاعلا مع واقعهما المحلى تفاعلا خلاقاً أضاف شيئاً إلى التراث الإنسانى عن طريق كاتب ياسين ، وأشياء إلى التراث القومى عن طريق نجيب سرور .

* * *

ويعد كتاب « المسرح السياسى » الذى أصدره بسكاتور — الفنان الألمانى الأصل — فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، بمثابة الميلاد الأول لفكرة المسرح الملحمى التى أصبح بريخت علمها الأول . وليس المسرح السياسى عند بسكاتور مجرد نظرية فى الدراما بقدر ما هو تحقيق فنى لنظرية فى الإنسان . فالإنسان كما يقول فى هذا الكتاب « كائن سياسى » أولا وقبل كل شىء ، ولابد للمسرح من أن يستوعب هذه الدلالة جيداً حتى يتمكن من صياغتها فى أدوات تكنيكية تلائم هذا الفهم للإنسان . ولذلك يفرق بسكاتور تفريقاً جوهرياً بين أن يكون المسرح أو الفن عموماً ، مسرحاً وفناً سياسياً ، وبين أن تكون السياسة نفسها مسرحاً أو فناً . فالمسرح السياسى يتخذ من الإنسان خامة بشرية له . هذه الخامة هى الكائن السياسى الذى يفصح عن نفسه فى مختلف

جزئيات الحياة وتفاصيلها وقضاياها الكلية ومشكلاتها الكبرى . ومعنى هذا أنه لابد من خلق « المسرح الكامل » تكنيكيًّا ، وهو المسرح الذى تتبلور فيه كافة منجزات الحضارة الفنية عبر العصور ، فيستخدم وسائل الحركة السينمائية جنباً إلى جنب مع وسائل التشكيل فى النحت والرقص والأوبرا والموسيقى السيمفونية. هذه الأدوات جميعها تجعل من المسرح السياسى فنًّا أصيلا على النقيض من أن تكون السياسة نفسها مسرحاً هاتفاً بالشعارات « ليست هذه الشعارات إلا عملية تسطيح مدمرة للإنسان والمسرح معاً » . وقد أخلص بسكاتور لهذا المعنى الجديد فى المسرح الذى كان ثورة جارفة على المذهب التعبيرى السائد فى ألمانيا إبان العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . وقد كانت مسرحية « هكذا الحياة » للكاتب الألمانى توللر من أولى المسرحيات التى أخرجها عام ١٩٢٧ وهى تقدم صورة شاملة للحالة السياسية فى ألمانيا بعد الحرب . وكان آخر عمل قدمه عام ١٩٦٥ مسرحية اسمها « التعليم » للكاتب الألمانى بيتر يتحدث فيها عن معسكرات الاعتقال وأفران التعذيب التى أقامها النازى . وأقبل ظهور بريخت كنقطة تحول حاسمة انتشلت أفكار بسكاتور وتجارب السابقين من أبراج الذهن المعلقة فى الفضاء النظرى وهبط بها إلى أرض الواقع التجريبى فيما دعاه بالمسرح الملحمى . . وبالرغم من كافة الجهود التى بذلها من بعده بيتر فايس فقد ظلت فى جوهرها محاولات لاهثة للحاق ببريخت دون أن تصيب جوهره العميق ، بل لعلها من بعض النواحى كانت انحرافاً عن هذا الجوهر . ولعل تجربة كاتب ياسين هى بالدقة الطرف النقيض لتجارب فايس ، جاءت تطويراً لبريخت وتعميقاً له ، وإعلاناً صريحاً بأن الشعوب « المتخلفة » التى عانت طويلا تحت ضغط النير الاستعمارى هى الخامة البشرية المرشحة فى عصرنا لتحقيق أحلام بسكاتور فى « مسرح كامل » وتحقيق أحلام بريخت فى الانتقال العملى من نظرية « المسرح السياسى » إلى واقعية « المسرح الملحمى » وتصحيح رؤية بيتر فايس — فى مسرحه التسجيلى — لمعنى الثورة ، وهى الرؤية الضبابية الغائمة التى بلغت ذروة غموضها فى « ماراصاد » . كاتب ياسين يعى ملحمية الصراع

الدامى فى عالم اليوم من خلال الصراع الملحمى الذى عاشته بلاده ، فإذا كان العالم المعاصر فى مجموعه يعيش مرحلة انتقال حاسمة فى تاريخه ، فإن الجزائر تعيش فى كيان كاتب ياسين مرحلة انتقال أكثر حسماً فى تاريخها . . بل إن التاريخ الشخصى لكاتب ياسين يقول إن عينيه قد تفتحتا على نور الحياة الحقيقية فى اليوم الثامن من مايو ١٩٤٥ ، ذلك النهار الدموى الذى استقبلته الجزائر غداة انتصار الحلفاء فى الحرب الثانية وقد ظن أهلها أن يوم النصر الذى شاركوا فى صنعه بدمائهم التى ناضلت ضد النازيين والفاشست ، هو يوم التحرير من ربقة الاستعمار الفرنسى الذى طال أمده أكثر من مائة عام . ولكن نشوة النصر أعمت المحتل فلم ير للحرية معنى سوى أن يتمتع بها وحده ويسحق الثوار من أبناء الجزائر الذين استبسلوا إلى جانبه فى الحرب ضد أعداء الحرية بمعناها الأرحب ، حرية الإنسانية كلها . ولونت رصاصات الفرنسيين اليوم الثامن من مايو عام ١٩٤٥ بلون قان يشهد على أن إيمانهم بالحرية إيمان ناقص ومحدود بأهدافهم العاجلة والضيقة ، وكذلك هو إيمان موقوت بموازين القوة والضعف .

* * *

تفتحت عينا كاتب ياسين وأذناه على لون الدم وطلقات الرصاص والجثث تتراكم فوق بعضها البعض ، فتساءل من الأعماق ما إذا كانت هذه هى النهاية . . ؟ لم تكن سنه قد تجاوزت السادسة عشرة حين أدرك فى ذلك الوقت المبكر أنها لا يمكن أن تكون النهاية أبداً فالطغيان الهتلرى نفسه قد لقى مصرعه ككل طغيان .. وربما كان ما يتصوره المرء فى عجلة من أمره أنه النهاية ليس إلا البداية الحقيقية لجولات المد والجزر التى تتبادل فيها الثورة مع الاستعمار مراكز الشد والجذب فى صراع بطولى هائل لا سبيل إلى تعريفه إلا بأنه صراع ملحمى .

إن مسرحيته الأولى التى بدأ فى كتابتها بعد ذلك اليوم المشهود فى تاريخ الجزائر بسبع سنوات « ١٩٥٢ » أو انتهى منها عشية انطلاق الثورة الجزائرية المسلحة « ١٩٥٤ » لهى الدليل الناصع على أن وجدان كاتب ياسين قد عمل

كالرادار فالتقط الظواهر البعيدة عن مستوى البصر المألوف . لقد مر الثامن من مايو ١٩٤٥ أمام أعين الكثيرين وكأنه أزمة عابرة ، ولكن البصيرة النافذة للفنان قد رأت فى « مخزون » ذلك اليوم ما تلاه من أيام . فماذا تقول مسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة ؟ » .

تقول إن بناءها الدرامى يعتمد على دعامتين هما الشخصية والموقف ، فالحدث أو الأحداث تكاد تنعدم . والشخصية ليست « كائناً يتطور » ويتشابك مصيره الخاص ببقية المصائر ، وإنما هى « حالة من حالات الوجود » دائمة الحركة حقاً ، ولكن من الداخل ، والموقف ليس تتويجاً لمسار الكائنات والأشياء ، وإنما هو « زاوية من زوايا الرؤية » التى تجسد بها الشخصية حالة وجودها . والشخصية تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة ، فهى ليست كائناً واقعياً محضاً كما أنها ليست كائناً خرافياً محضاً، ولكنها « مركب » جديد من الواقع والخرافة . والموقف كذلك ليس مساحة من المكان ، ولا مسافة من الزمان ، وإنما هو ذلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق الجاذبية الأرضية وداخل حدود المدارات الأرضية فى نفس الوقت . والشخصية متمايزة عن الموقف حقاً ، ولكنها ليست منفصلة عنه مطلقاً . إن « الشخصية فى موقف » هى عماد التطبيق الملحمى الخلاق فى مسرحية كاتب ياسين الأولى ، وهى من ناحية أخرى مسرحية تجريبية ، لهذا فهى تتناول النظرية البريختية بالحذف والتعديل والإضافة وإن احتفظت بجوهرها الأعمق . فالمسرحية تتحول فى بعض مراحلها إلى مونولوج درامى طويل يتبادل « الموقف » مع الكورس حيناً ، ومع الجمهور أحياناً ، ولكنه يحتفظ دائماً « بمنطقة أمان » تحصن المتلقين من نشوة الاندماج وسحر الغيبوبة . والمسرحية تتحول فى بعض مراحلها إلى شعر خالص يتبادل « الرؤيا » مع النثر الخالص ، ولكنه يحتفظ دائماً « بنفحة شعبية » تحمى البطل من الانزلاق إلى وهاد الشعر العدمى أو التحليق فى سماء الشعر الغنائى .

فنحن مع « الأخضر » بين الجثث التى تراكمت على ناصية شارع شهير

من شوارع حى القصبة بالجزائر . وصوت الأخضر الجريح هو الصوت الوحيد
الذى ينبعث من ظلمات الشارع الذى يقبع فى طرفه الأقصى بائع برتقال أمام
عربته الفارغة . والمرتى يلفظون أنفاسهم الأخيرة فى يأس تجسده حركة الأذرع
والرءوس الهاذية . إذن فنحن مع الكاتب نعيش ما وراء الحدث الأصلى ،
وهو المذبحة التى وقعت فى هذا المكان ، المذبحة التى نجمت عن قتال مرير
غير متكافئ بين جنود فرنسا وثوار الجزائر . والأخضر ، فى تلك اللحظة ، هو
« حالة من حالات الوجود » دائمة الحركة حقًّا ، ولكن من الداخل « هنا
شارعنا . . لأول مرة أشعر به ينبض كالشريان الوحيد المتدفق والذى أستطيع
أن ألفظ أنفاسى الأخيرة دون أن أفقده . إننى لم أعد جسداً وإنما أنا شارع .
لابد لى الآن من مدفع لصرعى . وإذا صرعنى المدفع فسأظل هنا وميض نجم
يمجد الأطلال . وأى صاروخ بعد ذلك لن ينال مسكنى إلا إذا تخلى طفل
ناضج قبل الأوان عن الجاذبية الأرضية ليتبخر معى فى عطر نجم فى موكب
ودى لايكون الموت فيه سوى لعبة . . هنا شارع نجمة ، نجمتى ، الشريان
الوحيد الذى أقضى فيه نحبى . إنه شارع دائم الغروب تفقد فيه المنازل وضاءتها
مثل الدماء بمثل عنف الذرة التى توشك على الانفجار» بهذه الحالة من حالات
الوجود تنتفى إمكانيات تطور الشخصية التى أمامنا ولا يتشابك مصيرها الخاص
ببقية المصائر . ولا يعود ذلك لأنها « كائن يموت ولدته أمه على باب القبر » كما
هو الحال فى البطل التراجيدى القديم أو البطل العدمى الحديث ، وإنما لأن
الأخضر ليس شخصية مفردة يحركها فى الحياة سلوكها الذاتى وحده ، وهو
أيضاً ليس رمزاً تجريديًّا يشف عن فكرة من الأفكار ولا علاقة له بالحياة
النابضة باللحم والدم . إن الأخضر على وجه اليقين « حالة إنسانية » من حالات
« الوجود الجزائرى » أى أنها من أحد الوجوه تجمع ببين الخاص والعام فى
شخصية الفرد والوطن . وهى على وجه آخر « حالة زمنية » تجمع أشتاتاً من
الماضى والحاضر والمستقبل ، بحيث تخرج بعض ملامحها عن حدود الزمان .
لذلك يتوحد الكائن البشرى « الأخضر» فى الحيز المكانى « شارع الڤاندال »

توحداً لاسبيل إلى فصمه حتى ليصبح الأخضر والشارع شيئاً واحداً ، فيه ولد وعاش وفيه سيموت مضرجاً بدمائه التى امتزجت بذرات أرض الشارع امتزاجاً أبديًّا . هكذا يصبح الموت لعبة ، ويتحول الطفل الناضج قبل الأوان إلى رمز شفيف إلى مستقبل لايخضع لناموس الجاذبية الأرضية لعله أغلال المستعمر وقوانين المحتل الغاصب . وهكذا يصبح النجم الذى صار إليه ورافقه فى جولة علوية فوق الأطلال هو توأم « نجمة » الشريان الوحيد الممتد من الموت إلى الحياة ، فنجمة هى معجزة المسيح الجديد الذى يعبر بدمه شاطئ الموتى إلى الأحياء . وما كان للفنان أن يصوغ هذه « الحالة » الإنسانية للوجود الجزائرى إلا بالشعر حيث يخلق التوتر الوزنى والتصوير الداخلى هذه الوحدة الدينامية العميقة بين الخاص والعام فى شخصية الفرد والمواطن ، وكذلك الوحدة الدينامية العميقة بين الماضى والحاضر والمستقبل . فالأخضر ليس مجرد مناضل جزائرى سقط فى ساحة النضال ، وإنما هو « البطل الشعبى » فى لحظة انبعاث ، حتى إذا سقط فإنه سيعود مرة ومرات . . أو كما تقول عنه نجمة « واثقون أننا سننهزم وفى قلوبنا كبرياء من يشعرون بأنهم قوم لايهزمون . ومادام الصديق الوحيد قد هلك ، فسأنتظره أكثر من أى وقت مضى » فالأخضر على النقيض من البطل التراجيدى والبطل العدمى معاً ، هو بطل « يعيش » وإن مات ، بل قد يكون فى موته أكثر حياة . وتلك هى السمة الأولى البارزة على جبين « البطل الشعبى » فى مسرحية « الجثة المحاصرة » .

والموقف الذى وجد فيه الأخضر نفسه وأوجد فيه نفسه أيضاً ، لم يكن « نهاية الأحداث » أو تتويجاً لها ، لأن هذه الأحداث لم توجد قط على طول المسرحية ، وإنما كان الموقف المحيط بالأخضر هو مدى قدرته على تجاوز أسوار الموت ، بمعنى آخر مدى قدرة الثورة على الاستمرار . وبعيداً عنه ، هو الوحيد مع الموت والمزدحم الرفقة والصحاب مع الحياة ، كانت بقية الشخصيات الصانعة للديكور الحى فى المسرحية تصوغ هذا « الموقف » المرير : طهار أبوه بالتبنى لايرى فى الجثث إلا تغريراً من « الرفاق » لبعضهم البعض أولئك الذين ينبذون الكتب المدرسية وأدوات

العمل ليلحقهم الجنود « بزملائهم» من الشهداء . أما مصطفى ، أحد هؤلاء الذين يرفضهم طهار ، فلا يرى فى الجثث شيئاً غريباً على الشارع العتيد الذى رأى كثيراً قبلها وسيرى كثيراً بعدها ومن بينها جثة طهار نفسه لأن الموت قانون الحياة فلا بأس من لقياه، ولكن بغير جبن أو « خيانة للأسلاف ». وكانت هذه المرة الأولى التى يرد فيها ذكر « الأسلاف» بالمسرحية ، ولكنهم جزء لاينفصل من نسيجها الدرامى كما سنرى . ويواصل مصطفى حديثه إلى طهار وجيله بأنهم معجبون بانتصارات الأجانب على « الأجداد » ولم يعد للنضال معنى فى عيونهم فقد تدافعوا إلى عار الهزيمة بنفسية الخدم فتلذذوا بقبولها « ودفعتكم إلى تغذية أحلام العبودية على حساب أولادكم اقتداء بمستعمريكم . . ولكنكم ستكونون آخر المخدوعين . إن أولادكم ، على الرغم منكم ، قد كبروا فى الشارع . لم يكن لديهم وقت ليستعبدوا ، وسرعان ما رأوكم تنفقون مع أحلامكم السعيدة ». ويلتقط الأخضر عبر مونولوجه الطويل المكتوم خيط الأمل ، وتنطلق من كلماته شرارة وعى نادرة وسط الهذيان والحشرجات المتوالية « إننى أسمع ضوضاء الدماء تعيش ، وأعثر على صرخة أمى وقد جاءها المخاض . إننى أسمع القبيلة تعيش تحت ريح السموم التى بلغت عروقى ، وارتفع عند الغروب نحو أشجار الحور العتيقة التى يهتز قوامها ورقة ورقة وفق اكتساح نباتى لايمكن التصدى له » وهكذا تفاعلت الشخصية مع الموقف الذى واجهته فى دورة السؤال والجواب ، دورة جدلية تضع « الشخصية فى موقفها » من جديد ، ولكن على نحو أكثر تركيباً . فالأخضر بالإضافة إلى أنه « حالة من حالات الوجود » هو شخصية فى « موقف» بمعنى أن حركتها الداخلية تنطلق فى إطار « زاوية من زوايا الرؤية » التى تجسد بها الشخصية حالة وجودها . ولقد حدد له لقاؤه بنجمة ومارجريت وحسن ومصطفى « زاوية الرؤية » هذه التى جسدت حالة وجوده ، فنجمة الباحثة عنه فى أعماق الكهوف « وعرفت فى مصادقة القتلة صيد القنفذ . لقد كنت دائما تفقدنى ». هى العاشقة والمعشوقة منذ الأزل إلى الأبد ، ولكنها أيضاً الهاجرة والمهجورة .. أحبها منذ كانت تلك الابنة الحلوة للغانية الأجنبية وعشيقها

الجزائرى المتيم ، أحبها حين جمعت بين عراقة الأصل وحضارة الرحم ، وأحبته بمثل ما أحبها حتى هامت على وجهها باحثة عنه بين الجثث تارة والجرحى تارة أخرى والمذعورين الهاربين تارة ثالثة لا تأبه لركلات أولئك الذين يشتهون رفس امرأة غريبة . ولكن الأخضر لم يكن هو الأخضر ، فحين حملته مارجريت فى ساعاته الأخيرة إلى منزلها أقبلت « نجمة » وقد ظنت به الظنون ، وتجاوز الظن عند حسن مداه فأردى والد مارجريت برصاصة من مسدسه . على أن ذلك كله لم يكن فى استطاعته أن يغير من جوهر الصراع شيئاً ، لأن الأخضر دخل مرحلة الهذيان الأخيرة ، فلم يكن ثمة بد من هجره لنجمة وهجر نجمة له ، ولم يكن ثمة بد من أن يقتل طهار هذا « المجنون » فى نظره ، والشهيد فى نظر الآخرين ، والبطل الشعبى فى نظر التاريخ .

والأخضر فى « الجثة المحاصرة » هو الشخصية التى تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة ، فهو يقول لنجمة « إننا جميعاً ، فى هذه المدينة التى لايطيقها الأجانب ، لانطرد أحداً على الإطلاق . أى فاتح بوسعه أن يطعننا مرة أخرى ويخصب بدوره قبرنا ، وهو يعلم أيتامنا لغته ، وهو مستقر فى أمان مع ذويه دون أن تزعجه احتجاجاتنا ، الاحتجاجات التى تصدر من العالم الآخر ، فلا أحد يمكن أن يسمعنا . وليس هذا من عدم الصراخ . . إننا لم نكف عن أن ننادى بكل قلوبنا هذا المنفى الذى نعيشه مكانكم ، فوق قبرنا ، أ ضنا السليبة . أمن الممكن أن تكون هذه خديعة ؟ » وتغلق نجمة فمه بيدها الممدودة حتى لاتسمع بقية الكلا م ، أما نحن فنفضل أن نقول له إنه بهذه الكلمات ليس كائناً واقعياً محضاً ولا كائناً خرافياً محضاً لأنه من ناحية كان هو « الواقع » بعينه حين أبرز الوجه السلبى لأرض النضال المفتوحة لكل غاز ، ولكنه من ناحية أخرى كان هو « الأسطورة » بعينها حين توحد مع الأسلاف فى نداء خفى لايتوقف من مدينة الموتى إلى عالم الأحياء أن يستيقظوا من سباتهم لمواجهة التحدى الأعظم فى جولة أخرى ، ولعلها تكون الأخيرة . لم يعد الأخضر هنا هو المناضل الجزائرى المحتضر فى إحدى الزوايا المعتمة من زقاق يعبر شارع

الفاندال بحى القصبة ، وإنما هو قد أصبح لحاء شجرة البرتقال التى استند عليها بالقرب من البائع وعربته الفارغة، الشجرة التى تنذر « باكتساح نباتى » لايقاوم، وهى الشجرة التى تسلقها ابنه على، ابن نجمة فى نفس الوقت، وراح بخنجر أبيه يقصف ثمار البرتقال من فوق أغصانها ، وهى أيضاً الأغصان التى صنع منها نبلته وراح يصوب منها وابلاً من البرتقال فى وجه الجمهور بصالة المسرح.. بينما يدمدم صوت الكورس من بعيد « أيها المجاهدون من حزب الشعب .. لاتغادروا مخابئكم» .. هنا تؤدى الخرافة غايتها إذ تعيد الدورة من جديد وتسلم زمام الرمز الشفيف إلى الواقع الحى ليعيد صياغته من جديد فى « مركّب » أكثر تعقيداً من الواقع والخرافة ، كما يبدو لنا من هذا الحوار الدال بين الأخضر ونجمة:

« الأخضر: وكجوال على ظهره
أقوم بالتسميد مختلطا بك
وأغمرك بفم مخيط
مفعما بسحابك الممطر
وكجوال على ظهره
أقوم بالتسميد مختلطا بك
أيتها الرفيقة التى لا يمكن التنبؤ بها ،
أيتها الأرض التى أرهقها قمحها اليابس وقد ألقى على الأرض عنوة .

نجمة : أنا التى رأتك والمنجل يقطعك

الأخضر: ولكنى سأخرج من صومعة الغلال
ولن تعرفى بعد ذلك ،
أى هجمة قديمة تغطيك
وسينسى
عريك
الشتوى ! »

والموقف هنا ليس مساحة من المكان ولامسافة من الزمان ، وإنما هو الفعل

ورد الفعل الذى يتجاوز نطاق الجاذبية الأرضية كما نلاحظ فى قول مصطفى إنه « منذ الطفولة ونحن نعلم أنه يجب أن نهزمهم . ومنذ استطعنا أن نجرى أخذنا النبال ولذنا بالأدغال ولم يجدهم شيئاً أن يعلموا بضرباتنا قبل وقوعها . ولم يغنهم شيئاً أن نهلك نحن بدلا منهم .. إن قبرنا سوف يخصص لهم أبداً . سيتساقطون مثل الذباب بتأثير غيابنا فقط . كيف يمكنهم الحياة بدوننا ؟ » . فهذا القول الذى يبدو فى ظاهره متناقضاً أشد التناقض هو فى باطنه يبلغ ذروة الاتساق لو جردنا الكلمات من أثقال المكان وتبعات الزمان وخرجنا بها فعلا عن نطاق الجاذبية الأرضية التى تمسك بالحرف من أذن الواقع المرئى المحسوس ، وترى الكلمة بعدسة العين المجردة. أقول إننا لو جردنا الكلمات من هذه الأثقال والتبعات دون أن نخرج عن مدارات الأرض لاستطعنا أن نضع كلتا يدينا على جوهر هذا التناقض الظاهرى ، وأعنى ذروة الاتساق التى تصل إلى هذه الدرجة العالية من الدقة والنضوج ، حين يتسلح المناضلون بالنبال والأدغال وحدها فى مقابل المدافع والدبابات ، وحين تتكشف ظهورهم للعدو بالخيانة تارة وضعف وسائل الاتقاء تارة أخرى .. ومع ذلك « فلا جدوى » من بطش المستعمر ، بل إن غياب المناضل بالموت هو الذى يفعل فعله فى المحتلين إذ يتساقطون كالذباب ، فصاحب الحق الضائع تواتيه شجاعة مضاعفة — إلى حد الاستشهاد — فى وجه غاصبيه وجبنهم التلقائى إزاء موقفهم الأخلاقى الضعيف أمام أنفسهم . وحقًّا « كيف يمكنهم الحياة بدوننا ؟ » إذا كان موتنا الجزئى الموقوت إيذاناً بموتهم الشامل الأبدى ؟

على أن شخصية الأخضر متمايزة حقًّا عن الموقف الذى وجد فيه وأوجد نفسه فيه ، ولكنه غير منفصل مطلقاً عن هذا الموقف .. لقد أخذوه إلى السجن مادام فيه عرق ينبض ، لم تشفع جراحه فى الرأفة به حتى نال منه التعذيب الوحشى أعز ما يمتلك بشر ، فقد عقله وخرج من جديد أكثر هذياناً ، بل لعل هذيان الموت شىء مختلف عن هذيان التعذيب ، بل لعل هذيان الموت هو هذيان القلب النازف الذى قارب التوقف عن النبض .. أما هذيان التعذيب

فهو هذيان العقل النازف الذى قارب الصمت . ولقد تشابكت جراح قلبه وعقله فى نزيف هادر يلاحق الكلمات قبل أن تنطفئ الجذوة ، قبل أن يأتى عليها هجران الرفاق « حسن ومصطفى » وهجران الأحبة « نجمة ومارجريت » ، وقبل أن يأتى عليها أخيراً خنجر طهار ذى الطعنة القاتلة .. نزف الأخضر هذه الكلمات التى ينفصل فيها عن الموقف ويتصل به انفصالا واتصالا ً ليس له من آخر سوى ما تتركه الكلمات من إيحاء لايزول :

« إن شعورى يزداد بالظلم الشامل
الآن وقد أصبحت أقل كلمة
تزن أثقل من الدمعة
إننى أرى بلدى ، وأرى أنه فقير
أرى أنه مليء برجال هوت رءوسهم
وهؤلاء الرجال أراهم واحداً واحداً فى رأسى .
لأنهم أمامنا ، والوقت ينقصنا للسير وراءهم . . »

تلك هى المشاعر التى اجتاحت الأخضر فى عزلة كاملة عن الموقف المحيط به ، ولكن الوشائج بين هذه الوحدة العميقة والعالم من حولها هى التى تنفى عنها صفة اليأس المطلق ، إذ هى وحدة القهر لا وحدة الاختيار .. ليست وحدة مقدورة فى لوح مكتوب ولكنها وحدة الاضطرار التى تمليها روح الاستشهاد عند البطل الشعبى كجزء لايتجزأ عن كيانه كبطل مقاومة . وهو البطل الذى تناديه أمه — أم الأخضر وأم كل ثائر — تنادى اسمه الذى يزداد فى أحشائها ثقلا حتى إنها فقدت ثلاثة فصول من أربعة « لكى تنجب وحشاً هارباً » ما أن شب عن طوقه حتى رحل إلى فرنسا ، ولكنها تعلم أنه عاد « إنه لايقوم بزيارتى أبداً ، وهو يصر على أن يحيا فى الشارع مثل قاطع طريق » .

إن « الشخصية فى موقف » هى عماد التطبيق الملحمى الخلاق فى مسرحية كاتب ياسين الأولى ، وهى من ناحية أخرى مسرحية تجريبية لم تستو على قدميها إلا فيما تلاها من تجارب ومحاولات تتراوح بين الأخذ عن بريخت والعطاء

للمسرح المعاصر.. ولكنها فى جميع الأحوال تتناول النظرية البريختية بالحذف والتعديل والإضافة كالاستغناء عن الحدوتة والأغنية الشعبية ، وتحوير زاوية الرؤية للبطل التى دعوناها بالموقف ، وإحلال « الأسلاف » أحياناً مكان الآلهة .. ولكن مسرحية كاتب ياسين فى نهاية الأمر تحتفظ من مسرح بريخت الملحمى بجوهره الأعمق : البطولة الشعبية .

* * *

وهى البطولة التى لاتمتزج بالحالة النفسية للكاتب ، وإنما هو يضع فيها مايسميه بريخت « حالة العالم » ، إنه بعبارة أخرى يضع فيها شيئاً يقوم على الملاحظة الموضوعية ، هو نقيض مايسمى عادة بالحالة النفسية . وهى أيضاً البطولة التى تمركز الشخصية وسط متناقضات متصارعة أبداً ، فهى إذا لم تكن فى حالة تطور « كمى » فى موازاةالأحداث الخارجية ، إلا أنها دائبة التغير من الداخل حيث لايوجد كائن إنسانى — يقول بريخت — يستطيع أن يكون واحداً فى كل لحظة ، فالظروف الخارجية لاتكف عن التغير « وتوازن الشخصية الداخلى يتعدل بالتالى ، وما يسمى بالأنا المستمرة مجرد أسطورة » . إن وظيفة المسرح البرجوازى كما يستطرد بريخت — هى تقييم ماهوغير زمنى لأن تمثيله للإنسان يقوم على ما تعودنا تسميته بالإنسان الخالد « فالحكاية يتم بناؤها الفنى بطريقة تجعلها تخلق مواقف ذات مغزى عام وتسمح للإنسان فى كل عصرومن كل أصل ، للإنسان عموما أن يعبر عن نفسه » .فالظروف الخارجية — بالمسرح الطبيعى— تتغير والبيئة تتنوع ولكن الإنسان نفسه لايتغير . ورغم ذلك— ويا للمفارقة العجيبة — نجد المتفرج فى المسرح الدرامى(المسرح القديم فى نظر بريخت ، أى المسرح البرجوازى) يقول : نعم ، ذلك ما أعانيه أنا أيضاً — هكذا أنا — هذا شىء طبيعى تماما — وسيكون دائما على هذا النحو— إن ألم هذا الكائن يهزنى لأنه مامن مخرج له — إنه لفن عظيم: لايوجد مايصدمنى هنا، إننى أبكى مع من يبكى وأضحك مع من يضحك . لذلك كان المسرح الملحمى على النقيض من هذه المفارقة العجيبة ، ليست البيئة فى إطاره وعاء زجاجياً جامداً تشكل الإنسان وفق طبيعتها فحسب ، وليس الإنسان كائناً خالداً غير قابل

للكسر والتغير مهما تقلبت البيئة فى أنواء الظروف ورياح الوجود . . وإنما يلغى المسرح الملحمى هذه المفارقة العجيبة بواسطة مادعاه بريخت بالتبعيد أو التغريب ، ويضرب لنا مثلا للتقريب فيقول « يتحقق التبعيد حين يسأل البعض : هل نظرت من قبل إلى ساعتك ؟ إن من يسألنى هذا السؤال يعرف غالباً أننى أنظر إليها عدة مرات لكنه بسؤاله هذا ينتزع منى النظرة التى اعتدت أن ألقيها على ساعتى ، هذه النظرة التى لم تعد تخبرنى بشىء » من هنا كان السرد فى المسرح الملحمى بديلا للحركة فى المسرح الدرامى ، وأصبح المتفرج رقيباً يوقظ فاعليته الذهنية ويرغمه على اتخاذ القرارات بدلا من أن يدخل المتفرج ضمن الحركة ويستنفد فاعليته الذهنية ويعطيه الفرصة لإطلاق مشاعره ، فهو هنا غارق فى شىء ما بينما المتفرج على المسرح الملحمى يتخذ مكانه أمام شىء ما ، إنه لأول مرة يصبح « متفرجاً » حقيقيـًّا ، ولايتحول بالاندماج السحرى إلى جزء لاينفصل عن الوهم الماثل أمامه على خشبة المسرح . إنه فى المسرح الدرامى يشارك فى الأحداث وفى المسرح الملحمى يتخذ مكانه أمامها . والمحور الدرامى فى المسرح التقليدى هو التجربة الحية والمشاعر المحفوظة كما هى والإيحاء ، وهو فى المسرح الملحمى « رؤيا للعالم » ومناقشة والمشاعر تندفع إلى مستوى الوعى . ويصور المسرح البرجوازى الإنسان على فرض أنه معروف ، والمسرح الملحمى لايستخدم آلات التصوير لأن الإنسان لديه موضوع بحث وتحقيق باعتباره « عملية » لاأحد المعطيات الثابتة كما هو الحال فى المسرح البرجوازى. إن الإنسان فى المسرح الملحمى كذلك كائن اجتماعى يحدد الفكر على النقيض منه فى المسرح التقليدى حيث الفكر يحدد الكائن . والمسرح الدرامى يصب اهتمامه على حل العقدة ، وكل مشهد يمهد للتالى فى نمو عضوى وتتابع فى خط واحد وتطور مستمر ، بينما المسرح الملحمى يصب اهتمامه على التتابع وكل مشهد قائم بذاته ويقوم كاتبه بعملية مونتاج كاملة فى تتابع متعرج وقفزات . وأخيراً فالمسرح التقليدى « شعور » أما المسرح الملحمى « فعقل » دون أن نغفل دور العقل فى الشعور ولا أن ننقص العاطفة من العقل .. إلى غير ذلك من علامات فارقة

بين المسرحين أحصاها فى جدول محكم البناء الناقد صبحى شفيق فى إحدى دراساته الرائدة عن بريخت . وكذلك مانستطيع تلمسه من فروق أوردها بريخت نفسه إيجازاً وتفصيلا فى « الأورجانون القصير» و« المسنجكارف » .

حينئذ نكرر القول تأكيداً على أن كاتب ياسين فى هذه الحدود قد حافظ على جوهر المسرح الملحمى ، حافظ عليه فى تطبيق خلاق لموضوعات خطرت على ذهن بريخت يوما فى « القاعدة والاستثناء » و« طبول فى الليل » و « الإنسان الطيب » ولكنها استقت عند كاتب ياسين نبعاً ثراً جديداً هو قضية الجزائر مع الاستعمار الفرنسى التى تختلف بلا ريب عن قضية الحرب والاستعمار والاشتراكية كما عرفها بريخت بين الحربين ، وكما عالجها بعد الحرب العالمية الثانية . وكذلك فالتراث القومى فكراً وفناً عند كاتب ياسين مختلف أشد الاختلاف عن هذا التراث بالنسبة لبريخت .

فمن التراث الشعبى العربى استلهم كاتب ياسين شخصية « جحا » فى مسرحيته التالية « مسحوق الذكاء » . وهى كوميديا لاتعتمد مطلقاً على التراث الفرنسى فى الهزليات الساخرة التى بلغت قمتها عند كاتب عظيم كموليير ، وهو كاتب يحظى بشعبية كبيرة عند الجمهور الجزائرى المتحدث بالفرنسية حتى وقت قريب ، بل لقد أثر تأثيراً واضحاً فى رواد المسرح الجزائرى من أمثال « رشيد قسنطين » و« محيى الدين الباشطرزى ». ولكن كاتب ياسين الذى تمثل التراث الفرنسى جيداً قد وعى فى وقت مبكر أن تراثه القومى الخاص يستطيع أن يمده بزاد روحى لاينفد لو أنه أكب على تطويره بما يتسق مع روح العصر شكلا ومضمونا . وكوميديا « مسحوق الذكاء » محاولة ناجحة فى هذا السبيل ، أى فى تذويب التناقض الموهوم بين الأصالة والعالمية . فشخصية « سحابة دخان » المستمدة فى قسماتها الخارجية من شخصية جحا الشعبية ، تعمد إلى استخدام أساليب جحا المعروفة فولكورياً من سخرية لاذعة تنسجها المفارقات اليومية فى الحياة إلى توجيه هذه السخرية نحو « الأقوياء » من البشر المستكبرين ذوى السلطة من الطغاة . سحابة دخان يبدأ « مساخره » مثلا بمشاجرته مع الكورس

ورئيسه الذى أصر على ترديد كلمة « سلام » أكثر من مرة تحية إلى سحابة دخان. فيضيق بهذه المبالغة ضيقاً شديداً يدفعه إلى صفع رئيس الكورس . وحين يتوجهان إلى القاضى « يمثل » سحابة دخان المشهد الذى حدث بينه وبين المجنى عليه فيوجه السلام إلى القاضى أكثر من مرة ، بمناسبة وغير مناسبة حتى يضج القاضى ويغلى دمه ويفور فلايكون من سحابة دخان إلا أن يكتفى بما حدث للقاضى دفاعًا عن نفسه . ثم يدخل مع الكورس فى حوار آخر حول كلمة « إن شاء الله » التى لا تقل « ضراوة » فى سوء الاستعمال عن كلمة « سلام » . ولكن السخرية من بعض العادات الشعبية وتقليدها ليست هى المحور الذى تدور حوله كوميديا « مسحوق الذكاء » ، وإنما السلطان والمفتى والعلماء هم ذلك المحور الذى يقيمه كاتب ياسين كستار يختفى الغاصب الأجنبى من ورائه ، فكان لابد لمن يناضل الاستعمار أن يكافح عملاءه المحليين فى وقت واحد .. وتلك هى القيمة التى يكتسبها « سحابة دخان » وإن ارتدى ثياب جحا الشعبية ، فهو يجسد مقاومة الشعب الجزائرى للحكم المطلق ممثلا فى السلطان ، وحكم المال ممثلا فى المفتى ، وحكم الدين ممثلا فى العلماء . ومن باب « الألاعيب السحرية » يدخل سحابة دخان إلى حلبة الصراع مع هؤلاء الأقطاب الثلاثة الذين يعوقون نضال شعبه ضد المحتلين الأجانب . هكذا يوهم سحابة دخان سيادة السلطان بأن حماره يغدق على المملكة ذهباً لولا أن العلماء يفوتون عليه الفرصة بألاعيب سحرية مضادة . ولكنه يتحداهم فى المرة التالية حين يوهم السلطان بأن لديه مسحوقاً أكيد المفعول فى الدماغ ، إذ يحولها من رأس صلد كالحجر إلى وهج دائم الإشعاع بالذكاء . ويستنشق السلطان « كيس الرمل » فيقول صراحة « أحس بشعور غريب .. يبدو أن هذا المجنون على حق .. أحس بشعور غريب ربما كان هو الذكاء » . ويستضيف سحابة دخان السلطان فى بيته حيث يراود زوجته عن نفسها بينما يكون « الفيلسوف الشعبى » قد أخذ حذاءه خفية فغلاه وسلق نعله وأتى به مطبوخاً أمام السلطان الذى لايشعر بشىء إلا عندما يهم بالخروج فلا يجد حذاءه . ويدخل المفتى فى صراع مماثل

مع سحابة دخان حين يصمم على الإيقاع به بمناسبة شهر رمضان فيوكل إليه مهمة إعلان بداية الصيام ونهايته إذ لابد أنه سيخطىء الحساب « ويرتكب هفوة فتثير الشعب عليه » ويحضر سحابة دخان وعاء ويطلب من زوجته أن تذكره بوضع حصوة صباح كل يوم حتى إذا اكتمل عدد الحصى جاء العيد . غير أن عاصفة رملية تهب ذات يوم فتملأ الوعاء بالحصى وتفشل الحيلة . وعندما يثور الشعب ويأتى إليه متسائلا عن يوم العيد يسألهم هو بدوره عما إذا كانوا يعلمون ماسيقوله لهم فأجابوا دفعة واحدة « لا » فقال : إذا كنتم بلغتم من الجهل هذا القدر فماذا أستطيع أن أفعل لكم .. احضروا غداً . وفى الغد طرح عليهم نفس السؤال فأجابوه « نعم » فقال : إذن فلماذا جئتم ، أنتم لاتحتاجون إلى كلامى .. احضروا غداً . وفى الغد يحتالون عليه بقول بعضهم « لا » والبعض الآخر « نعم » فى وقت واحد . ولكنه يكشف الحيلة قائلا : بعضكم يعلم والآخر يجهل ، إذن فليخبر العالمون من يجهلون . ولا يتبقى أمام سحابة دخان سوى رجال المال ، فيقول ووجهه مرفوع نحو السماء (نحو بيت أحدهم على نحو أدق) : « يا إلهى سامحنى إذا تضرعت إليك فى الشارع ؛ لأننى لم أجدك فى الجامع » ويطلب من الله مائة قطعة ذهبية لحاجته الشديدة إليها وحتى يتثبت من أن الله هو إلهه حقاً . وكالسلطان والمفتى اللذين أرادا الإيقاع به من قبل ، يحاول أحد التجار — وقد سمع دعاءه — أن يوقع به فيسقط عليه من عل تسع وتسعين قطعة ذهبية . فهل آمن سحابة دخان ؟ كلا ، بل وذهب إلى السلطان مع التاجر الذى طلب منه نقوده وإن دفعه الجشع إلى الادعاء بأنها مائة قطعة ، تلك التى أخذها « الفيلسوف » ويصفعه على وجهه ويخرج. فما كان من « سحابة دخان » إلا أن صفع السلطان قائلا « حينما يعود خصمى رد له هذه اللطمة بكل عدالة » .

على أن السلطان قد أحس بما لمسحوق الذكاء من مفعول سريع وحاسم فأراد أن يوقع بالفيلسوف الشعبى إيقاعاً لامخرج منه بتعيينه مربياً للأمير حتى لاتتزايد شعبيته بين الجماهير فيهدد السلطنة فى عرشها . وهى إشارة من المؤلف

إلى محاولة السلطات غير الوطنية أن « تحتوى » أصحاب الأفكار الثورية بالجاه والمال حتى يفقدوا ثوريتهم على بساط الغواية والإغراء . ولكننا فجأة نرى أشكال دائرة تتسع رويداً رويداً نتبين فيها صورة عُقاب! هذا علىّ الشاشة ، أما على خشبة المسرح فنرى الضوء ينتقل ويضعف تدريجيًّا على شبح علىّ (ابن نجمة والأخضر) .. ومرة واحدة يتغير إيقاع المسرحية من إطار الكوميديا الشعبية إلى إطار التراجيديا الأسطورية ، فها هوذا « علىّ » وقد هام فى الصحراء يتيما مشرداً ، وطيف العقاب لايكف عن مطاردته « منذ ساعة الاغتصاب والهروب ومنذ ذلك الحين وبدون هوادة ، أتربص وأغتال لأ بعد الطائر عن الظلام والظلام عن الطائر .. ولقد ذرفت دموع الجنون » ، ويقرر رئيس الكورس أنه ليس لدى الشعب مايؤاخذ به « عليًّا » .. وذلك حين قفز علىّ مضطرياً من نومه صارخاً « ماذا جرى » . ويتبادل أفراد الكورس مع رئيسهم هذا الحوار :

« الكورس : إنه بدون شك متمرد . صديق للشعب يضطر أن يعيش بدون أصدقاء .

رئيس الكورس : أو لاجىء فاقت تجاربه سنه، وجردته الحرب من إنسانيته

الكورس : لابد من سبب لكى يعيش المرء هكذا فى الصحراء » .

ويحاول علىّ أن يفسر بالأسطورة ألغاز الواقع الكثيف فيجيب « الأسلاف تنبأوا لنا أنه حينما تحل الساعات الأخيرة للقبيلة ، فإن على النسر النبيل القوى أن يتخلى عن مكانه لطائر الموت والهزيمة لكنه أمر قليل الأهمية . . طوطمنا قائم . إنه طائر صعب المراس ». ويشير رئيس الكورس إلى شجرة ويطلب من علىّ التوجه إليها « هناك شخص مدخن للحشيش وفيلسوف شعبى .. إنه يبحث عنك.. إنه ينتظرك » . ويتعارفان . وقبل أن يبدأ سحابة دخان فى إعطاء درسه الأول لعلىّ يطلبه السلطان فيترك صينية عليها حلوى مسمومة « لأحد المشتركين فى المؤامرة على الدولة » ويحذر عليًّا من الاقتراب منها ، ولكنه لايكاد يتوارى حتى يقبل عليها فى نهم . وهكذا يدرك سحابة دخان حين يعود أنه « من هؤلاء التلاميذ الذين لاينتظرون نهاية الدرس» . وحينئذ تدلف إلى المشهد الأخير :

شجرتان تمثلان الغابة ، وقبة من الكريستال تمثل قصر الأمير ، ورئيس الكورس يلقى نظرتين : إحداهما على الشريد القادم من الصحراء والأخرى على من يظن نفسه بمنأى عن كل خطر ، ثم يتساءل « من منهما السعيد ، وأيهما الشقى ، حتى الحلم سلعة للتبادل » فيجيبه أفراد الكورس « حتى الحلم صفقة ساخرة ». ويبدأ حوار بين على والأمير ينتهى بأن يحطم على زجاج القبة الكريستال . ويتبادل رئيس الكورس مع أفراده هذه الكلمات :

« رئيس الكورس: (فى الظلام) أخيراً قد حطموا حاجز الأحلام .
الكورس : أخيراً قد أصبحوا أحرارا .
رئيس الكورس : إنهم يغوصون فى الغابة
الكورس : بناقص أمير
رئيس الكورس : لقد أدى المتشرد رسالته » .

ويومئ الكورس بالأحداث الكبيرة التى على وشك الحدوث ، فلن يلبث الشعب أن يسير إلى العاصمة ، والقبة الزجاجية اختفت ، والسلطان حزين وهرم مستلق على عرشه . ويقترب منه ثلاثة شبان من بينهم على يقولون إنهم أصدقاء الأمير وإنه ليس بعيداً عن هنا (فيظهر على التو ممرضان يحملان نقالة بين أفراد من جيش التحرير يحرسون كل المنافذ) ويذهل السلطان منكراً أن يكون هذا ابنه ولكن علياً يشرح الأمر فى هدوء « أنا متأسف . نحن متأسفون . أنت الذى أردت الحرب .. فاختطفنا الأمير لكى نحميه من دسائسهم ولكى نضطرك أن تتفاوض مع جيش التحرير الذى كنت مصمما على سحقه فى حين أنه ساعد على تدعيم عرشك . . لقد مات الأمير وأنت السبب » . ويهذى السلطان « أنا السبب ؟ أنا السبب ؟ » ويستكمل على تفسيره لما حدث فقد هاجم فرسانه كالجراد على مناضلى جيش التحرير الذين لم يتجاوزوا عدد الأصابع حين هزموا فى هجوم « كنا ننتظر الموت حين ظهر لنا العقاب » وفى الهجوم الثانى كان قد جثم على صدر الأمير وضم جناحيه كأنما يريد أن ينام هو أيضاً . وهنا تعلو حشرجة الأمير ويحوم العقاب على الشاشة فيقول الكورس وسط الظلام

إن الأمير يحلم حلمه الأخير « أيها العقاب ابتعد » فيختتم الرئيس مشهد المأساة الأسطورية بنفس الكلمات « أيها العقاب ابتعد.. إنه يحلم حلمه الأخير ! ».

إذا نحن خلعنا عن سحابة دخان رداء جحا الشعبي ألفيناه بطلا شعبياً من نوع جديد ، هو ذلك النوع الذى يقوم بدور الأنبياء فى المسرح الدينى ، هو ذلك الصوت الصارخ فى البرية مبشراً بقدوم المسيح . وكأنه يريد أن يقول إنه بموت الأخضر لم يمت « البطل الشعبى » ، ولم تختف قامته عن ساحة المقاومة الجزائرية بل ترسبت فى التكوين الملحمى لشخصية الجزائر وصراعها مع الظلم والاستغلال . والفيلسوف الشعبي إذن هو مرحلة « التمهيد » الوسيطة بين مقدمات النضال فى « الجثة المحاصرة » ونتائجه فى « الأسلاف يتميزون غضبا ». أى أنها مرحلة التحضير « للظهور الجديد للبطل الشعبي » حيث يعود أكثر تعقيداً وتركيباً . فى خاتمة « الجثة المحاصرة » يشير المؤلف فى وضوح إلى حزب الشعب ويطلب من المجاهدين ألا يغادروا مخابئهم ، وفى خاتمة « مسحوق الذكاء » يشير بوضوح إلى جيش التحرير ويحيط السلطان علما بأن عرقلته لتقدم هذا الجيش هى التى أدت إلى قتل وحيده . وهكذا يواكب كاتب ياسين النضال الجزائرى خطوة خطوة مبرزاً أهم السمات التى تميز هذا النضال . فى « مسحوق الذكاء » يزدوج النضال بين جبهتين : الجبهة الداخلية ، وهى الأساس الدرامى فى هذه الملهاة الشعبية ، والجبهة الخارجية التى لا يركز عليها المؤلف إلا قرب الخاتمة ليصل بينها وبين آخر أجزاء الثلاثية « الأسلاف يتميزون غضبا » على الجبهة الداخلية يناضل البطل الشعبى وقات الكفاح على الجبهة الخارجية من حكم عميل وعبادة للمال واستغلال لدين.

فإذا خلعنا عن البطل الشعبي فى « مسحوق الذكاء » ثياب جحا ، والتفتنا إلى عناصر البناء المسرحى من ديكور وتمثيل وموسيقى ، لتأكد لنا الرداء الملحمى الأصيل لهذه المسرحية . يصف بريخت الديكور فى المسرح الملحمى بقوله « إن مناظره جمل ذات مداولات عن الحقيقة . فهو يرسم خطاً اجريئاً دون أن يدع التفصيل غير الضرورى أو الزخرف ينال من الجملة ، التى هى جملة فنية وفكرية. ولكنه فيما يتعلق بالمعمار — أى عندما يبنى الأشكال الخارجية أو الداخلية —

يقنع بإعطاء إشارات» . ومنذ المشهد الأول فى « مسحوق الذكاء » يقتصر الديكور على أقل ما يلزم : شجرتان وجانب جدار يكون حاجزاً ، وشجرة أخرى منزوية ، ونخلة جدباء ، ثم يلعب الظل والضوء بالتبادل دوراً رئيسياً لا فى تجسيد الليل والنهار ولا فى التركيز على وجه والتخفيف عن آخر، وإنما فى إضفاء جو « الخرافة » على المشاهد بحيث تبدو الشاشة التى يظهر عليها العُقاب أداة طبيعية مكملة للضوء والظل وليست من « المسرح السحرى » فى شيء. إن لقاء الواقع بالأسطورة فى هذا الجزء من الثلاثية يكاد يكون لقاء تقريرياً ، فالخاتمة ليست نهاية كوميدية تقليدية وإنما جاءت همزة وصل بين الواقع والأسطورة : بين عنصرى البناء الملحمى للبطولة الشعبية . ويذكر بريخت عن طريقة الأداء فى المسرح الملحمى أنه يعتمد فى الأساس على العقل قبل العاطفة وعلى التغريب قبل المشاركة الوجدانية . ونحن نلحظ بلاريب أن دور الكورس فى مسرح كاتب ياسين يختلف فى الكثير عن دوره فى المسرح الإغريقى ويقترب فى الكثير من المسرح البريختى . إنه يقوم – هنا – بدور « العازل الشعورى » بين المتفرج والتمثيل، وهو العازل الذى يحول بينه وبين «الاندماج ». وكذلك الموسيقى التى كانت فى الأوبرا الدرامية « تخدم» التعبير أمست فى الأوبرا الملحمية « توصله » فقط ، وكانت « تقوى » النص فأصبحت «تفسره» فقط ، وكانت « تصويرية » فأضحت « تتخذ موقفاً» إلى غير ذلك من خصائص تعرفنا عليها فى العرض الملحمى عند بريخت – كما أوضحها الدكتور أمين العيوطى فى دراسة له بهذا العنوان – وقد تعرفنا عليها فى مسرح كاتب ياسين كأوضح ماتكون فى ملهاته الشعبية .

وتبدأ « الأسلاف يتميزون غضباً » حيث تنتهى « الجثة المحاصرة » على وجه التقريب ، وتصبح الملهاة الشعبية الساخرة وسيطاً بينهما ، يحمل فى تضاعيفه أحداث « الجثة المحاصرة » ويقوم بتوصيلها فيما يشبه الهمس إلى « الأسلاف ». وحين أذكر الأحداث لاأقصد بها الخطوط الخارجية للزمان والمكان ، وإنما أستهدف ذلك المناخ الملحمى الذى أنجب لنا بطلا شعبياً صميما هو « الأخضر» من صلب الأرض التى تمور بالثورة ، ومن صلب التاريخ الذى

أنجب « المرأة المتوحشة »، وبهما معاً — ومن خلالهما — يولد « العُقاب » طائر الموت ورسول الأسلاف . ذلك هو المحور الذى تدور من حوله الأحداث الجديدة منذ أن يهرب حسن ومصطفى من أسوار السجن الذى دخلاه عشرات المرات من قبل إلى أن يتنكرا فى ثياب الضباط الفرنسيين ليستدرجا « طهار » — قاتل الأخضر والإقطاعى الجزائرى المعتمد على أسياده الأجانب — ثم يصرعه مصطفى برصاصة حتى يجف دم الأخضر بعد أن يتعرفا منه على وادى المرأة المتوحشة الذى تعيش فيه « نجمة » شريدة بعد أن مات الأخضر ، وحيدة مع « العُقاب » الذى تلبس روحه . ولعلنا نذكر نهاية « الجثة المحاصرة » إذ تسلق « علىّ » بن الأخضر ونجمة شجرة البرتقال المرة وأخذ يقطف من ثمارها ليصوبها فى نبلته على الجمهور وأمه تحذره من هذا البرتقال المر . لو تذكرنا هذه الخاتمة وعدنا إلى فاتحة الأسلاف نرى نجمة لاتزال عند شجرة البرتقال ذات الثمار المرة ، وفى حوار مع الكورس تحدد لنا الدور الذى يلعبه العقاب « حيثما يحوم فإن عظام الموتى تكون قريبة .. وحيثما توجد عظام الموتى ، توجد الأسلحة» . ويحدد العقاب بدوره الدور الذى يلعبانه معاً « زهرة وجذر لايفترقان ، اثنان عنيدان .. إنى أستيقظ معها ، وكل منا يقضى لياليه فى أحلام الآخر » . وبصورة عامة يعترف العُقاب بأنه طائر الموت ورسول الأسلاف ، وبصورة عامة كذلك تعترف نجمة أنه الأخضر وقد عاد من وطن الأموات رسولا من الجد القديم قبلوت يحفز الأحفاد على مواصلة النضال والثأر للأجداد من الآباء الذين استسلموا يوما وباعوا الدم بالماء . والعلاقة بين العُقاب والمرأة المتوحشة هى نفس العلاقة بين الأخضر ونجمة حتى ليقول العُقاب بالحرف الرامز « مهما حاولت أن أطير فإن ظلى مازال موغلا فى دم المرأة المتوحشة ، وأشعر بأنى نشوان .. كما لو لم أنتش فى حياتى » . وليس الدور الذى تلعبه المرأة المتوحشة إلا ذلك الدور الذى كان ينبغى على الأخضر أن يتمه لولا أن شاء كاتب ياسين أن يتحول به من بطل تقليدى إلى بطل شعبى يمزج الأسطورة بالمأساة فى موكب واحد تبين عنه كلمات نجمة « أسلحتنا ساذجة ومخيفة شأنها شأن الشعب الذى يهرول بعد

أن مسته النبوة .. نعم سنغسل الهزيمة القديمة .. وأرضنا وقد عادت إليها الطفولة، فإن حميتها القديمة ستتقد فى كل أرجاء البلاد » . ويلتقط كورس الفتيات هذه النغمة المناضلة ليردد وراءها : عليكم أن تدربونا على استطلاع طريقنا بين النجوم ، فى أشواك الغابة حيث تكتمل ألوان الصيف الحمراء . وأخيراً — كما يقولون — قذف عمالقة الغابة بالحصاد الكاذب فى النار ، ونستمع إلى صوت يهمس بين الحين والحين « إنها الحرب» .

ويرتدى حسن ومصطفى القناع من جديد ، ويذكر مصطفى أن البعض ممن لايكفون عن الثرثرة يقولون إن الحرب انتهت ، ولكن حسن يؤكد أن الشعب يعرف أن حرباً مثل هذه لن تنتهى يوماً . ويتبلور الموقف شيئاً فشيئاً ويقول مصطفى « فى هذه الصحراء حيث لانملك شيئاً ولا يحمينا شىء ، حيث لاتصلح أساليب قتالنا إذ لامفر من الاشتباك فى أرض منبسطة مكشوفة ومن أن يواجه جيش جيشاً آخر ، فى وضح النهار ، فى هذه الصحراء حيث نشعر أننا لاشىء، هذه الصحراء التى لم تحتفظ بآثار أية امبراطورية ، لاتستطيع أية دولة أن تفزعنا أو أن تفسدنا .. إن من عانى مما تصفعنا به الشمس من قنابل ساعة الظهيرة لايخشى هجوم البعوض » . والأخبار تقول إن بعض البدو شاهدوا عند الحدود الغربية امرأة فى خمار أسود فى صحبة أخريات كن يتبعن قافلة . ويجزع حسن ومصطفى مما حدث للمناضل عبد القادر إذ وقع فريسة الخيانة وسلم للعدو على الحدود ، ويسرع الاثنان فى طريقهما حتى يصلا مشارف المكان . وفى جنح الظلام يقتل حسن الجندى المرافق للقافلة ويسفران عن وجهيهما فتصيح نجمة والعُقاب يضرب جناحيه بغضب« الأخضر..الأخضر.. انتشلنى ،انتشلنى . لاأريد أن أقع تحت سيطرة السلطان الذى خان جده .. جدنا .. نعم ، تذكر عبد القادر وكيف خانه فى العام السابع عشر من أعوام كفاحه .. السلطان الذى أثارت انتصاراته غيرته ، نعم ، السلطان السابق الذى يرسل اليوم خليفته كلابه فى أعقابنا . إنه يستغل حدادنا كما يستغل الحرب ليساوم فى ثمن صحرائنا نظير تراب جثثنا ، هذا بعد أن سلم للشرطة أصابع يدنا الخمسة ، نعم زعماؤنا

الخمسة الذين تسبب فى أسرهم ، نعم أتذكر الأخضر ؟ » . وهما معاً يذكران الأخضر ، بقلب واحد يحتم عليهما — بعد انفرادهما بنجمة — الاختيار الهائل : أحدهما للموت والآخر للحياة ، أحدهما للعُقاب والآخر لنجمة . ويتبادل الصديقان « نظرة صاعقة » لكليهما يوقنان بعدها أنه لابد من أن يموت أحدهما ويطلقان الرصاص فى وقت واحد فيموت حسن . ولايجد الكورس أفضل من تشبيه كل حرب بحرب اليونان من أجل هيلانه حتى لتصبح الحرب هى أقرب طريق بين الحب والموت . ويرتدى الكورس ثياب الأسلاف لينصح الأحفاد أن يأخذوا أماكنهم فى مراكب الموت ويلحقوا بأسطول الأسلاف الذى لايقهر والذى أوشك أن ينتصر على الزمان والمكان . وتوجه رئيسة الكورس أنظارنا إلى مصطفى حيث لايستطيع أن يقامر بمصير المرأة التى يحبها ولايستطيع أن يتخلى عنها ولا يستطيع أن يوقظها أو ينقذها من العُقاب ولا أن يحميها من المهاجمين « ولا يقرر القتل » وهو يقول فى صوت أذبلته المأساة « أيتها المرأة المتوحشة ، إن إراقة هذا القدر القليل من دمائك إنما هو الجريمة الوحيدة التى أرانى محروماً منها » . ويقبل صوت رئيسة الكورس كالصدى اليتيم والموجع فى آن « الويل للفاتح فى كل فتح من فتوحاته . . فالمرأة التى لا تقهر حدادها لا ينتهى » . وهنا — يقول كاتب ياسين — تحتل الأسطورة مكان الصدارة بالنسبة للتاريخ ، فهذا جوهرى لحل عقدة المأساة حيث تظهر الأسطورة أكثر صدقاً وأكثر وضوحاً من التاريخ « هذا يشكل انتقام الكلمة القديمة وانتقام الشعر فى المسرحية على المسرح » . ونحن نشعر مع الكورس أن نجمة قد أمست فريسة تخلفت قليلا عن موعد افتراسها ولكنها لن تفلت بأية حال . والكورس ينبه إلى أن أكثر من حيوان كاسر فى انتظارها فهو يبكيها مقدماً « لقد نهبك حب الرجال الذين كانوا يحملونك على مناكبهم أثناء القتال والذين لن تقدم أيديهم على إنهاضك من سقوطك » . والعُقاب يخط دائرة الانتقام ، وتتوسل رئيسة الكورس إلى زميلاتها أن يهربن ، ويتلاحم المنقار الرهيب مع الخنجر فى يد الرجل المقنع ، ثم يعاود الطائر تحليقه ونتائج المعركة فى منقاره تقطر دما « لقد فقد الرجل المقنع حتى وجهه » . وتتوالى أصداء الحرب فيما يصل

آذاننا من صوت الرصاص القادم تحت جنح الظلام ، والجنود يسددون بنادقهم على أفراد الكورس ، ومصطفى يتحسس طريقه — وقد فقد بصره وتلطخ قناعه بالدم — نحو المرأة المتوحشة التى يركلها الجنود ليتأكدوا من أنها فارقت الحياة . ولا يمس مصطفى جثتها لأنه يتهاوى فاقد الرشد ، ويظهر العُقاب من جديد تاركاً الجثتين فى ظلام تام ، ولكن الكورس يردد « كلا ، لن يموت . . إنه من أولئك الذين يقضون أزهى سنوات حياتهم فى السجن ، أو فى مستشفى المجاذيب . . إنها ليست المرة الأولى » ثم يختتم الدراما الملحمية بهذا الوعد القادر « كلا . . لم يحن الوقت لأن نموت ، ليس هذه المرة . . لقد ماتت المرأة المتوحشة ولكن الحرب اتخذت شخصيتها ، والحرب فى حاجة إلينا » . وتؤمن رئيسة الكورس على هذا الختام الواعد بقولها إن الأسلاف راضون ، ومنذ أن توصلنا إلى حل رموز رسالتهم وإلى إذابة أغلالهم وإلى أن نحيا حلمهم وأن نسهر على رقادهم ، لم يعد فى وسع الأشباح أن ترفع جبينها من جديد ، « ذلك أن الأسلاف راضون » كما يكرر الكورس للمرة الأخيرة .

ولعلنا نلاحظ من الوهلة الأولى فى هذا الجزء الأخير من ثلاثية كاتب ياسين أنه يركز على استخدام الكورس استخداما « شاملا » إن جاز التعبير ، فهو ليس مجرد ديكور سلبى يزين الأحداث ويمنح جوها مناخاً خاصاً ، وإنما هو أحيانا يقوم بدور الرواية التقليدى فى الملاحم الشعبية ، وأحيانا أخرى يعلق على ما يدور فوق خشبة المسرح نيابة عن المؤلف أو عن الجمهور أو عن القدر المجهول كما هو الحال فى المسرح اليونانى ، وأخيراً فإنه بتمثيله عدة أدوار كدور الأسلاف أو دور المناضلين أو دور الجنود إنما يشارك مشاركة إيجابية فى « تجسيم » العمل الفنى بنفس القدر من المشاركة فى « تجريده » سواء بالتعليق أو بالرواية . هذا « الشمول » فى استخدام الكورس تجريداً وتجسيما يحقق أول مايحقق تلك السمة البارزة فى مسرح كاتب ياسين وأعنى بها الطابع الملحمى الخاص الذى يأخذ الكثير من بريخت ، ولكنه يعطى الكثير أيضاً . يعطى البطولة الشعبية فى المسرحية لحظات مفعمة بالحضور الحى الخلاق ،

أى أنه يعطيها أبعادها الحقيقية الكامنة فى تلك العلاقة الغريبة بين المرأة المتوحشة والعُقاب . . فالبطولة الشعبية «حاضرة» بالرغم من غياب البطل الشعبي : الأخضر، بل ربما يذهب الفنان إلى ماهو أبعد ليقول إن البطولة « تحضر » بغياب البطل . ولقد سبق أن قلنا عن نجمة — المرأة المتوحشة — إن « لها من الجزائر الجديدة نصيب ، ولها من الجزائر القديمة نصيب ولها من فرنسا نصيب . . وقد تفاعلت هذه الأنصبة فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها فأثمرت هذه الثورة التى كشفت حتماً الحجاب عن وجهها ، ولكنها لم تنس قط أصلها ومنبتها». وإذا كانت نجمة قد باحت بسرها ، أى بسر العُقاب المزدوج الدلالة حيث إنه طائر الموت من ناحية ، ورسول الأسلاف من ناحية أخرى . . فإن هذا البوح يقتلها هى الأخرى ، يقتلها بيد أقرب المقربين وأصدق الأصدقاء . ولكن قتلها لايعنى موتها ، كما أن قتل الأخضر لايعنى موته . . وإنما هى إحدى صور « الفداء » التى لم تتخلص منها أساطير الشرق القديمة والحديثة . وبالرغم من العلاقة الحميمة بين مسرح كاتب ياسين والمسرح الغربى ، إلا أن عودته إلى هذه الشعائر البدائية والطقوس الموغلة فى القدم ، هى عودة إلى جوهر المقاومة فى هذا الجزء من العالم : الفناء هو الطريق الوحيد إلى البقاء والحياة الأبدية ، وهو دائماً فداء فردى وإن امتزجت الفدية بروح الجماعة . هكذا يحوم طائر الموت فوق ضحاياه من « الأفراد » مذكراً بأن أجنحته العريضة السوداء التى تمتص رحيق الحياة من قلوبهم هى السبيل اليتيم أمام « بقاء الذات والآخرين » ولذلك كان طائر الموت رسولا من الأسلاف فى نفس الوقت ، أى رسولاً من قبل الجماعة — ولو أنها ميتة — إلا أنها حية نابضة فى صفوف الكورس من الرجال والنساء . ولذلك أيضاً كان الأخضر « بطلا شعبياً » لابطلا فردياً ، أى بطلا ملحمياً ، لا بطلا تراجيدياً . هو بطل شعبى يناضل بالحياة عندما كان حياً ، وهو بطل شعبى يناضل بالموت بعد انتقاله إلى وطن الأسلاف . والموت متجسداً فى شخصية « العُقاب» إنما يقوم بهذا الدور المعقد والمرعب فى آن : هو يقوم بما كان على الأخضر أن يقوم به فى حياته ، فيقتل مصطفى « طهار» الذى طعن الأخضر

طعنة الموت ، ويجهز مصطفى على حسن غريمه فى حب المرأة المتوحشة ، ولكن مصطفى والمرأة المتوحشة كليهما تقضى عليهما « الحرب » . وإذا كان مقتل طهار يشبه إلى حد كبير مقتل الضابط الفرنسى والد مارجريت من حيث إنهما التعبير الأمثل عن أعداء الثورة . . فإن مقتل الأخضر وحسن ومصطفى والمرأة المتوحشة يشبه إلى حد كبير مقتل عبد القادر الذى سلّم على الحدود ويشبه الزعماء الخمسة الذين تم أسرهم . مصرع الأولين هو مصرع الثورة المضادة ، ومصرع الآخرين هو تدشين الثورة بالدم ، أى ولادتها من جديد عبر « الفداء العظيم » الذى يكرس البطولة الشعبية للأخضر حيًّا وميتا ، إنسانا وعُقابا ، طائراً للموت ورسولا للأسلاف ، وهى البطولة التى تحمل — على أكتاف الفرد — أعباء الجماعة ، كما تحمل على أكتاف الحاضر أعباء الماضى والمستقبل ، وهى التى حملت أولا وأخيراً مهمة إنجاز مسرح ملحمى حديث فوق أرض الجزائر . مسرح يعتمد على دعامتين هما الشخصية والموقف ، فالأخضر ليس « كائنا يتطور » وإنما هو « حالة من حالات الوجود » دائمة الحركة حقًّا ولكن من داخلها . وانتصار الثورة الجزائرية ليس تتويجاً لمسار الكائنات والأشياء وإنما هو « زاوية من زوايا الرؤية » التى يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية . والأخضر يقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة ، بين المرأة المتوحشة والعُقاب ، بين الأسلاف الموتى والمناضلين الأحياء ، فهو ليس كائناً واقعيًّا محضاً ولا كائناً خرافيًّا محضاً وإنما هو « مركّب » جديد من الواقع والخرافة . والجزائر ليست مساحة من المكان وثورتها ليست مسافة من الزمان ، وإنما هى ذلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق الجاذبية الأرضية وداخل حدود المدارات الأرضية فى نفس الوقت . والأخضر — كحالة من حالات الوجود — يتمايز عن انتصار الثورة كزاوية من زوايا الرؤية يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية . . ولكن الأخضر فى تمايزه عن الثورة ليس منفصلا عنها مطلقاً ، إن « الأخضر فى الثورة » هو عماد التطبيق الملحمى الخلاق فى مسرحية كاتب ياسين ، وهو الإضافة العظيمة إلى النظرية البريختية وإن تمثل جوهرها الأعمق .

* * *

يختلف الأمر بالنسبة لنجيب سرور اختلافاً عميقاً ، لأن ارتباط كاتب ياسين بالتراث الفرنسى ارتباطا مباشراً يختلف عن ارتباط الكاتب المصرى بالأرض المحلية فى المقام الأول ، وبالتراث الإنسانى ارتباطات غير مباشرة . ومن هنا أقول إن إضافة نجيب سرور الحقيقية تم فى المستوى المحلى ، بتأصيل المسرح المصرى من ناحية ، وانفتاحه على العالم من الناحية الأخرى . وهى بالتالى إضافة محلية لاترتقى حقاً إلى مستوى الإضافة الجزائرية ولكنها تسهم بدور جدى وفعال فى تطوير المسرح المصرى .

وأولى المنجزات التى حققها نجيب سرور فى « ياسين وبهية » و « آه ياليل ياقمر » على التوالى ، أنه طوّع الشعر الحديث تطويعاً روائياً ومسرحياً شارك فى إنقاذه من الجمود والبوار . ولاشك أن المحاولات المسرحية فى إطار الشعر الحديث قد سبقت تجربة نجيب سرور ، ولكن هذا الشاعر المسرحى استطاع أن يحقق نجاحاً فى التئام الجراح التى أصابت المسرح الشعرى بأضرار بالغة فى بنائه المزدوج . . ذلك أنه كثيراً ماتلاشى الوجه الدرامى للمسرحية الشعرية تحت سطوة المساحيق الغنائية التى تفتت الهيكل العام إلى مجموعة من القصائد المتناثرة لايضمها سوى الخيط الواهى من الزمان أو المكان أو الموضوع . أما تجربة نجيب سرور فقد تلافت إلى حد كبير هذا المأزق ، لأن صاحبها أراد منذ البداية أن يكتب مسرحاً خامته الشعر ، وليس العكس . وثانى المنجزات التى حققتها « ياسين وبهية » و « آه ياليل ياقمر » أن شاعرنا المسرحى قد استلهم التراث المصرى استلهاماً جديداً ، لايعتمد على «إعادة الصياغة » كمنهج تعبيرى يستوحى الفولكلور ولا يتجاوزه ، وإنما يعتمد على« إعادة الخلق » كمنهج يستوحى الفولكلور حقاً ولكنه يتجاوزه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . وثالث المنجزات التى أحرزها نجيب سرور لمصلحة المسرح المصرى ، هو هذه اللغة التى نجح فى تسويدها على المسرح النثرى ألفريد فرج ، أما صاحب « ياسين وبهية » و « آه ياليل ياقمر » فقد صاغ منها لغة شعرية جديدة قادرة على تمثل التعارض بين الشخصية وقناعها المسرحى ، وقادرة كذلك على امتصاص التناقض بين الشعر والمسرح .

ولا سبيل إلى اعتبار « ياسين وبهية » رواية شعرية كما دعاها المؤلف ، كما لاسبيل إلى اعتبار « آه ياليل ياقمر » مأساة شعرية كما جاء على الغلاف. بل لاسبيل فى النهاية إلى تقييم أىٍّ منهما على انفراد ، فالحق أنهما عمل واحد أراه يمثل الخطوة الأولى الجادة فى بناء مسرح ملحمى مصرى. على ذلك تصبح « ياسين وبهية » — رغم طولها — مجرد برولوج إلى « آه ياليل ياقمر » . . وتصبح لغتها الشعرية الفصيحة واعتمادها المطلق على الراوى، أمراً مبرراً وبالغ الأهمية فى التمهيد للحلقة الرئيسية التى تلتها . . وهى الحلقة التى تستبدل الراوى بالكورس والشخصيات المسرحية والحدث ، وهى أيضاً الحلقة التى تسيطر عليها العامية المصرية فى قالبها الشعرى الحديث . أى أننى فى هذا البحث أتناول عملا « واحداً » من فقرتين : الأولى هى قصة ياسين ، والأخرى هى قصة أمين ، وهما معاً يشكلان أزمة واحدة ذات وجهين، الوجه الاجتماعى للثورة ، والوجه الوطنى . . كما أراد نجيب سرور أن يبوّب التاريخ النضالى للشعب . وهى فى ظنى أولى الأخطاء الفكرية التى أدت فى تسلسلها المنطقى إلى بعض الأخطاء الفنية . وإذا كان اختيار الفلاح وجهاً اجتماعياً للثورة يعد اختياراً موضوعياً فقد كان اختياره للعامل وجهاً وطنياً للثورة أقل موضوعية وأبعد النماذج لتمثيل الفكرة الفنية .

وقد أخذ النقاد على « ياسين وبهية » عند صدورها فى كتاب ، أنها تبعد كثيراً عن الموال الشعبى الشهير فى الصعيد المصرى . . ويخيل إلى أن المسافة بين الموال المتداول والحكاية التى سردها الشاعر المسرحى ، هى « الإضافة » التى تحسب له لاعليه . فلقد نسج نجيب سرور بصبر أيوب تارة ، وصبر بنيلوب تارة أخرى هذا النسيج الجديد للموال الشعبى ، فأخذ على عاتقه منذ البداية أن يتخلى فى الكثير عن البناء الخارجى للموال ، وأن يدخل فى صميمه ، يستلهم روحه فى إعادة بنائه .

هذه الروح هى التى دفعت الفنان لاختيار البيئة المصرية فى بهوت إحدى قلاع الثورة على الإقطاع فى ريفنا . وهذه الروح هى التى أملت عليه اختيار

ياسين من بين جميع الرجال فى بهوت ليكون علما على هذه الحكاية الدامية التى جرت أحداثها ذات يوم أسود من أيام نضالنا ، ولكن ياسين — وهو رجل كبقية الرجال — لم يخرج على إطار الصورة الشاملة للقرية المكافحة ، بل كان ابناً عادياً من بنيها يفسح الشاعر لأزمته موقع البطولة من خشبة المسرح لارتباطه فى الموروث الشعبى بقصة حبه لابنة عمه بهية . . وبهية فيما يحاول الفنان الحديث هى مصر فى انتصارها وانكسارها ، فى أفراحها وأحزانها . والزواج من بهية هو الامتحان الذى يعانيه الفقر والكدح فى جيب ياسين وجسده ، فى يقظته ومنامه . وتنتهى اللوحة الأولى بهذا التعريف السريع لياسين وبهية ، ذلك الصبور كالجمل ، وتلك العاشقة للأمل . وتكاد هذه اللوحة أن تشتمل على أهم السمات الفنية لبقية اللوحات ، فالراوى هو الشخصية الرئيسية ، وبالتالى فمنطق الحكاية هو المنطق الرئيسى . ولكن الراوى يتوارى حيناً لياسين وأحياناً لبهية ، حيناً لعمه ، وأحياناً للقدر . والمزاوجة بين الفصحى والعامية تتم من خلال السرد التقليدى للراوى ، والحوار الذى يتخلله لبقية الشخصيات . . حينئذ تتحول اللغة إلى صياغة فصيحة للعامية . والتضمين هو صورة أخرى للربط بين اللغتين وبين المستويين ، وبين الزمان والمكان ، فالأمثلة الشعبية والأغنيات الفولكلورية ترد بكاملها بين أقواس . ويتقيد الشاعر بالتفعيلة الواحدة وأوزانها فى الشعر الفصيح ، ويتحرر منها أحياناً لحساب الشاعر المجهول ، وكثيراً ما يكسر هذه الأوزان وتلك ليقترب من النثر أو لاكتشاف وزن جديد ، الأمر الذى لم يصل إليه على الإطلاق .

وتدور الحوزة بين الراوى والفلاحين يصورون بهوت بنقيضيها : الفلاحون والباشا ، وهى الصورة التى سبق أن تعرفنا عليها فى الأدب الروائى وبخاصة فى قصة عبد الرحمن الشرقاوى « الأرض » . . وإذا كان الرى هو محور العمل الفنى فى هذه الرواية الرائدة ، فإن « بهية » وماترمز إليه هى محور العمل الفنى فى « ياسين وبهية » . والمحور الفنى فى كلا العملين هو همزة الوصل بين القضية العامة والقضية الخاصة . وإذا كانت مشكلة الرى فى « الأرض » من المشكلات العامة المباشرة ،

فإن مشكلة بهية من المشكلات الخاصة غير المباشرة . وغالباً ما يقسم هذا المحور العمل الفنى إلى نوع من الاستقطاب الفكرى ، فالفلاحون إلى جانب ياسين وبهية أو أن العكس هو الصحيح ، فياسين وبهية إلى جانب الفلاحين ضد الباشا الإقطاعى بكل مايمثله من رموز خاصة وعامة ، أو على وجه أدق الرموز المزدوجة .

« غابت الشمس ونامت ظلمة القبر على كل البيوت
هكذا تبدو الليالى فى بهوت
بسواد الكحل مالم ينقذ الناس القمر !
من رأى فى الليل عفريتاً بآلاف العيون
كلها تقدح كالزند شرر؟ !
هكذا القصر الكبير
كان يبدو من بعيد !
الثريات شموس فى النوافذ ،
والمصابيح على السور نجوم
غير أن الضوء لا يدخل منها فى بهوت . .
للحوارى والأزقة ،
والكهوف »

ومن أبلغ أدوات التعبير التى أجاد نجيب سرور استخدامها أداة الحلم ، وهو بالطبع يختلف عن الحلم المونولوجى ، أى الحلم بضمير المتكلم على حافة اللاشعور . ذلك أن الحلم فى « ياسين وبهية » هو الحلم المروى وإن روته بهية بنفسها ، وهو أقرب إلى حلم اليقظة فى حالة الوعى . وكان أول أحلامها التى روتها لأمها أنها كانت تركب مركباً فى بحر لايبدو له شاطىء ، والمراكبى هو ابن عمها ياسين ، يرتدى شالا أحمر وقد حطّت فوق رأسه حمامة بيضاء . ولكن ماأن بدا الشاطىء على البعد حتى هبت رياح مسعورة قلبت المركب وبهية تغالب الموج بصراخها المتواصل ، بينما ياسين يمضى فوق الموج سعيداً . ولايقتصر

استخدام الفنان للحلم للتنبؤ بما سيكون ، وإلا لتحولت بقية اللوحات إلى أدوات تنفيذية لا أكثر تصيبنا بالإرهاق والملل . وإنما يتجاوز الحلم فى هذه المقدمة الشعرية الطويلة مهام النبوءة إلى ترسيخ فكرة « القدر » فى الحياة اليومية للفلاح المصرى، والمواقف التفصيلية إزاء هذه القوى المجهولة التى تتعارض وتتقاطع ، تتناقض وتتلاقى إلى أن يتجسد القدر كفكرة ميتافيزيقية مجردة فى القدر الاجتماعى كفكرة واقعية مجسدة . ولقد فسرت الأم حلم ابنتها على نحو متفائل ، كما فسرت ضاربة الودع نفس الحلم على نحو أكثر تفاؤلا ، وبهية وحدها هى التى أحس قلبها بانقباض مخيف ، أما ياسين فقد أطلق ضحكة ساخرة من هذا الحلم ومن كل حلم .

ومن أهم أدوات التعبير التى أجاد نجيب سرور استخدامها الفلاش باك السينمائى ، فهو لا يروى القصة من البداية مروراً بالوسط إلى النهاية .. وإنما هو يربط بين حادث عابر أو ذكرى طارئة وبين السياق الأصلى للحكاية بأن يفتت هذا السياق إلى مجموعة من اللحظات غير المنتظمة حقاً ، ولكنها تجرى فى تدفق نحو مصير محتوم مهما تفرع عن النهر هذا الجدول أو ذاك ، ومهما تشابكت الروافد وتفرعت بين المنبع والمصب . هكذا لانعرف كيف تعرف ياسين على بهية إلا قرب نهاية اللوحة الثالثة ، كما لاندرى عن قصة أبيه شيئاً إلا فى المنتصف تقريباً . وهكذا يتقدم بنا الزمن لحظة ويعود بنا لحظات ، لا بالمعنى السيكلوجى الذى عرفته الرواية الحديثة فى الغرب ولا بالمعنى السينمائى البحت . . وإنما لترسيخ فكرة « الزمن» المرادف الآخر لفكرة القدر. وهو تارة الزمن الميتافيزيقى الذى لايخضع لتصور « التتابع » ، وتارة أخرى هو الانعكاس الاجتماعى للزمن الذى يكاد لايغير شيئاً من طبيعة هذه الفئة من البشر وكأن البؤس والتعاسة جزء لاينفصل من هذه الطبيعة . وبالتالى كان اليأس هو المقدمة الحقيقية للمأساة فى حياة ياسين وبهية .

ومن أهم أدوات التعبير كذلك التى أجاد نجيب سرور استخدامها ، المزاوجة بين الخاص والعام فى حياة هذه القرية الشقية وأحزان الشخصيات التى

اختارها الفنان لحكايته ، فهو يخصص كثيراً من المشاهد عن بهوت بأسرها بفلاحيها وأرضها وتاريخها ، ثم يخصص مشاهد أخرى عن ياسين وبهية . ولكنه يلضم بين المشاهد بخيط سحرى لايرى ، يجعل منها مشهداً واحداً فى ضفيرة واحدة . . بحيث تصبح قضية ياسين هى قضية كل إنسان فى هذا الزمان وهذا المكان ، كما تصبح مشكلة بهية هى مشكلة كل فتاة فى هذه القرية . ياسين مثلا هو صورة جديدة — مكرورة ولكنها جديدة — لصديقه أدهم وصديقه إبراهيم اللذين أحبهما « بعد بهية » حباً كالعبادة . ولم يكن هذا الحب إلا مشاركة فى البأس واليأس . وكذلك بهية التى طلب رب القصر المرصع بالمرايا أن تنضم إلى « القطيع » ليست إلا ككل بنت من بنات بهوت ، تذهب إلى « هناك » لطيفة وخفيفة ، وتعود ثقيلة « مثل قربة » .

ولم تبدأ متاعب ياسين منذ أن رأى الوجوه من حوله وقد تجمعت فجأة ، وإنما تبدأ هذه المتاعب من قبل أن يولد ، وترافقه طيلة العمر ، وتبقى من بعد أن يموت . هذه المتاعب التى عنى نجيب سرور بتجسيدها فى « ياسين وبهية » هى ذلك الاستقطاب المرّ بين حياة رغدة تحياها قلة من الباشوات فى ريف مصر ، وبين تعاسة وجوع وعرى الغالبية الساحقة من الجموع المهدودة ليل نهار . هذا الانشطار الحاد بين حياتين هو الذى أقام جداراً عالياً بين ياسين وأحلامه . وكم من مرة حلاله فى أويقات الحب اللذيذة تحت ظل النخلتين والقطار يمر بالعاشقين يقول كلاما يتفق مع هواجس القلوب . . كم حلا له أن يفكر فى « الهرب » من بهوت ، ولكن كيف . . والمواسم تتابع فى إثر بعضها البعض دون جدوى ؟ دون أن يقدر هو على تحويش المهر ودون أن يقدر عمه على تجهيز البنت ! وظلت « أحلام » ياسين معلقة فى حالة تأجيل مستمر ، إلى أن نطق القدر الاجتماعى بالحكم ممثلا فى طلب الباشا لبهية أن تنضم إلى قطيع خدمه من بغايا وعاهرات . حينئذ توقفت الأحلام عن التحقيق وانقلب الواقع وحشاً مفترساً يلقى نظرة « كالرصاصة » على قصر الباشا بثرياته وشموسه . ولم تكن أحلام ياسين بمعزل عن أحلام القرية كلها ، حتى جاء اليوم المقدور فى حساب

الزمان — الذى لم يكف عن التراكم لحظة واحدة وإن بدا صامتا لايتحرك — وأقبلت معه كلاب الحراسة إلى حقول الفلاحين لتنهب وتنهب ، وإذا بفأس تنتصب تتلوها فئوس ، غابة من الحقد تزحف ، تقابلها على الجهة الأخرى غابة من الظلم . وانتصرت يومها البنادق الشريرة على الفئوس المظلومة ، انتصرت كلاب الحراسة على الفلاحين . . وكانت الخسائر هذه المجموعة الهائلة من الجثث وتلك البرك من الدماء ، ربما نحن نميز منها جثة ياسين والدماء التى افترشت شاله الأبيض ، ولكن هذا التمييز الذى نصل إليه برفقة بهية وشعر نجيب سرور ليس تمييزاً لبطولة فرد من الأفراد ، فالبطولة فى «ياسين وبهية» معقودة للقرية المصرية المناضلة . . وإنما نحن نستطيع أن نميز جثة ياسين وشاله الأحمر — وقد تحقق حلم بهية على نحو مختلف أشد الاختلاف عن تفسير أمها له وتفسير ضاربة الودع ويكاد يقترب من الضحكة التى أطلقها ياسين ساخراً ربما حين سماعه ، فهو قد تعود على أن يكون الواقع عكس الحلم — نميز جثته وشاله إذن لأن ياسين يعبر عن أحد وجوه البطولة لا عن البطولة نفسها ، يعبر عن جانب « الأزمة » التى تكاملت فيها قضيته الخاصة مع قضية بهوت . وهى الأزمة التى تمثلت له فى أحد أحلامه ، وقد شبَّ فى بهوت حريق هائل أتى على كل مايملكه الباشا ، وها هو يمتطى صاحب القصر كأى حمار مطيع ولقد شب الحريق حقاً فاشتعلت الثورة فى بهوت ، ولكن الواقع ينتهى بعكس ما انتهى إليه الحلم فيسقط ياسين وغيره من الرجال فى برك من دماء .

غير أننا لاينبغى أن ننسى بهية ، فهى بموت أحلامها لاتموت ، لأن بذرة المقاومة قد تخمد ولكنها لاتموت . والمقاومة فى شخصية بهية أن تغالب القهر ، وتقف على قدميها ، أن تصمد فى وجه أعتى العتاة ولو بالصبر ، حتى لا تصبح دماء ياسين وغيره من الرجال دماء بلا ثمن . ذلك أن بهية تضمر فى تكوينها ذلك الرمز الشامل لبهوت كلها ، بل ولمصر كلها . هى ذلك الامتداد اللاشعورى من جانب الفنان ، لسنية فى « عودة الروح » وحميده فى « زقاق المدق » :

« هى تدرى أننا حين نموت
لا نعود . .
لم يعد يوما من الموت أحد . .
لبهوت . .
رغم هذا فالبذور
ليس تفنى .. حين تدفن
ربما الإنسان أيضاً . . ليس يفنى
حين يدفن . .
ولهذا قد يعود . .
هو ياسين لها
ذات يوم !
ذات يوم ! »

فليس ياسين بالنسبة لها — ولنا — إلا ذلك المعبود فى رواية توفيق الحكيم، وعباس فى رواية نجيب محفوظ ، ذلك المناضل الذى لايُرى فى « عودة الروح » ويلقى مصرعه فى « زقاق المدق » . . تختلف المواقع والأحجام والرمز واحد ، رمز المقاومة الخفية والمعلنة ،الجزئية والشاملة ، الخاصة والعامة .. بلورها مؤلف « ياسين وبهية » فى تلك الأزمة اللاهبة للبطولة .

وليس من شك فى أن هذه « المقدمة » التى دعاها نجيب سرور « ياسين وبهية » تمهيداً لمسرحية «آه ياليل ياقمر »هى من الناحية الفكرية فى غير موقعها .. فالحق أنه بالرغم من أن النضال ضد الإقطاع فى مصر قد واكب النضال ضد الاستعمار إلا أن العمل الفنى يتخذ صيغة التعميم وهو فى طريقه إلى التاريخ . لذلك كان الأوفق من الزاويتين الفكرية والفنية أن يبدأ الفنان بالنضال « الوطنى » ضد الاستعمار — الذى يتشابك بغير شك مع النضال الاجتماعى ضد الإقطاع — ثم يتلوه بالنضال الثورى من أجل مجتمع عادل ، يتشابك بدوره مع النضال ضد الاستعمار . . ولكن الصورة حينئذ تبدو أقرب إلى المنطق الفنى والتاريخى معاً . فالصورة « الوطنية » لاتخلو من ظلال (اجتماعية) والصورة الاجتماعية

لاتخلو من ألوان وطنية .. . ولكن الأحداث فى إطار التعميم أى فى إطار الفن تقدم الصورة الوطنية ككل على الصورة الاجتماعية ككل دون إغفال للظلال الثانوية والألوان الفرعية . غير أن الفنان فى اعتقادى ، كان يخطط لعمله الفنى على أساس التقابل والتكامل بين القرية والمدينة ، بين العامل والفلاح ، بين الإقطاعى والمستعمر ، بين بهوت وبور سعيد . هذا التخطيط هو المنطق الذى يمكن اكتشافه وراء « ياسين وبهية » و« آه ياليل ياقمر » فياسين فى بهوت يصبح أمين فى بورسعيد ، وقصر الباشا يتحول إلى معسكرات الإنجليز ، وبهية تخلع عنها ثياب القرية وترتدي ثياب البندر . ولكن المأساة فى نظر الكاتب ، هى هى ، بل إنه يقولها بشكل مباشر على لسان « أمين » أنه يلحظ علاقة القربى والنسب بين أشرار القرية وأشرار المدينة .. ذلك أن الخاتمة واحدة فى كلا الحالين ؛ هناك يموت ياسين ، وهنا يدفن أمين . ولاريب أن هذا المنطق يخطىء من الأساس فى تلك التسوية الظالمة بين الإقطاع والاستعمار ، لا لأن الإقطاع « أفضل » فالمقارنة بين أشكال الظلم وفق منهج أخلاقى لاتؤدى إلى تقييم موضوعى سليم . وإنما يمكن القول بأن المعركة مع « الأجنبى » تختلف جوهرياً عن المعركة مع « المواطن » حتى ولوكان مواطنا ظالماظلماً ربما يفوق الظلم الأجنبى . إنها « الهندسة الفنية » التى أغرت نجيب سرور بهذا المنطق الفكرى الخاطىء . وبينما هو يصدق معنا إلى حد كبير فى تصوير الظلم الإقطاعى لايحرز نفس النجاح فى تصوير الظلم الاستعمارى . فنحن نلحظ انعكاسات الشر المتربع على عرش الثريات والشموس ، ولكننا لا نلحظ بنفس المقدار انعكاسات الشر الإنجليزى . وإنما تكاد تصبح القضية كلها هى أزمة الضمير التى انتابت أمين « بهروبه » من القرية — ذلك الحلم القديم الذى داعب ياسين يوماً — فإذا به يجد بورسعيد كبهوت تماما ، وما الفرق بين الباشا والخواجا إلا ذلك الفرق اللغوى بين كلمة « كلب » وكلمة « دوج » .. وإذا كانت الجوزة فى بهوت تؤدى دوراً يريح الأعصاب المكدودة من عناء الدوران حول الساقية كالثيران المعصوبة الأعين ، فإن زجاجة « السكوتش » المعتقة لا تؤدى مثل هذا الدور ، وإنما هى فى أحسن أحوالها تفصح عن أزمة أمين مع نفسه : هو الرجل الذى يشتغل فى كامب إنجليزى ،

بينما مصر تضج بالهتاف « الجلاء التام أو الموت الزؤام » . فالجوزة فى دوراتها المتتابعات تقول لنا لماذا ثار الفلاحون ، ولكن الكأس فى حياة أمين — إذا أغضينا البصر قليلا عن أزمته الخاصة — لاتقول لنا لماذا يثور المصريون .

والفصل الأول بكامله من « آه ياليل ياقمر » يكاد يقتصر على تبرير زواج بهية من أمين وسفرها إلى بورسعيد ، وكأن ياسين لم يمت ، بل إن الفنان يفصح عن هذا المعنى إفصاحاً مباشراً حين يذكر أنه حين يثمر الزواج ولداً سوف تدعوه بهية باسم ياسين ، حتى القبر زارته قبل أن تودع بهوت . بل إن الكاتب يفاجئنا بهذا التصور عن موقف الأطراف المختلفة من زواج بهية بأمين ، هذا التصور القائل على لسان بهية « طيب يقولوا عنى إيه الناس ؟ . . والله كانوا ياكلوا وشى » والقائل على لسان الأب « لوياخدها حلم تانى . . أبقى بادفن ابن أخويا مرتين » والقائل على لسان المجموعة تغنى « لونسيتوياسين تكونو بتقتلوه » . والحق أن هذا الفصل ينبض بأنات إنسانية صادقة وأصيلة كأن تتحول بهية رويداً عن الميت إلى الحى ، غير أنه لايؤدى دوراً فنياً ذا بال ، وكان من الممكن للرواية أن تبدأ من الفصل الثانى وقد تزوجت بهية من أمين فى برولوج قصير يتحاشى هذا التصور غير المعقول لغرام قديم وزواج جديد لم يشبه « الإثم » وهو الخطيئة التى يلحق بذويها العار فى الريف المصرى . ولكن نجيب سرور كان خاضعاً فى هذه النقطة لحرفية — وقداسة! — الموال الشعبى مغفلا أنه يصنع شيئاً جديداً كل الجدة . بل إننى أذهب إلى ماهو أبعد وأقول إن معنى الاستمرار فى ملاحم البطولة والفداء لاتعنى الإبقاء على الأسماء وإنما ماتدل عليه . لذلك كان من الممكن أن تبقى « ياسين وبهية » خلفية غنائية فى « آه ياليل ياقمر » يرد ذكرها بين الحين والآخر بمختلف أدوات التعبير الموسيقى والراقص والتشكيلى . ولكن دون أن تسيطر ظلالهما على الصورة الجديدة للكفاح المصرى فى بورسعيد . حينئذ كان فى استطاعة الكاتب أن يتخلى عن الارتباط الشكلى بمقدمة ووسط ونهاية للمقاومة المصرية ، كان بمقدوره أن يتحرر من « المواقع » الزمنية وامتداداتها . ولكنه أراد فيما يبدو أن يكتب « ثلاثية » ناسياً أن أهم إنجازاته الحقيقية أنه أراد

أن يكتب عملا « ملحمياً » . ولا يحتاج البناء الملحمى فى جميع الأحوال إلى هذا الرباط الشكلى بين مختلف مراحل المقاومة — كما هو الحال فى كاتب ياسين — وإنما يحتاج فى المقام الأول إلى هذه الوحدة الدينامية العميقة التى تربط الأوصال الممزقة بروح الأمة وكيانها .

ولقد كان من الأهمية البالغة ألا ينزلق الفنان وراء المغريات الجميلة حقاً فى الفصل الأول ، وأن يتوسع عوضاً عن ذلك فى تفصيل هذه الأبيات التى يرددها أمين ق ب المنتصف بالفصل الثانى :

« صدقينى يابهية
احنا ما سبناش بهوت
واحنا فيها
لسه فيها يابهية
واحنا حتى ف بورسعيد
الرصاصة هيه هيه
والزناد والبندقية
والصباع
اللى داس فوق الزناد
هو هو
وكمان الصوت ياربى
هو هو
بس دكها بربرى
دكها كان بيقول «ياكلبة»
واللى قدامى إنجليزى . .
بربرى بيقول «يادوج »
المسافة مش كبيرة
فيها قرابة . .
فيه نسب . . »

وكذلك الأبيات التى قالتها بهية عن « الكنال » والأجداد الذين ماتوا وهم يحفروه . . هذه وتلك « أبيات » قليلة لاتغنى عن الصورة الكاملة التى كان لابد لها وأن تحل مكان أزمة بهية مع كلام الناس ، وأزمة الأب مع روح أخيه ، وأزمة القرية مع دماء ياسين . . ذلك أن « آه ياليل ياقمر » فى جوهرها هى ملحمة الصرع ضد الاستعمار البريطانى الذى بلغ ذروته فى أوائل الخمسينات . وهى ذروة جديرة بهذا البناء الملحمى ، ولكن دون أن توزع جهود المناضلين على الدهاليز الجانبية . ولقد كان خروج العمال من معسكرات الإنجليز بمثابة العمود الفقرى اختاره نجيب سرور — فى نهاية المسرحية — ذروة فنية للمقاومة . . بينما كان الأدق أن يحتل هذا المشهد الصورة بكاملها من البداية إلى النهاية . فهو المشهد الذى يبدأ بهجر العمال للمعسكرات ، وينتهى بعودتهم إليها ، لاللعمل بها وإنما لنسفها بمن فيها . وهو المشهد الذى يختفى فيه العمال عن بيوتهم أياماً وليال لايدرى أهلهم بما يجرى فى الخفاء ، حتى يموت أحد زملاء أمين وينكشف السر منذ توقف عن شرب الخمر ، منذ توقفت أزمته عن أن تكون أزمة ضمير . والمشهد لايختلف عن حريق بهوت ، إلا فى خاتمته حيث لايفل النار إلا النار ، فعندما تندلع النيران فى القاهرة تنطفىء فى بور سعيد . لقد أجاد المستعمر تصويب السهم التقليدى : ضرب الخناجر فى الظهور . وكخاتمة « ياسين وبهية » حيث يموت ياسين بطلا بين الأ بطال لابطلا منفرداً بالبطولة ، يموت كذلك أمين وقد ذابت أزمته الخاصة بأزمة مجتمعه وأمسيا أزمة واحدة لاسبيل إلى فصم عراها .

وكما أن الفصل الأول يفقد أهميته الفنية لإنعدام الصلة بينه وبين الصيغة الملحمية للبناء المسرحى ، فإن الفصل الثالث والأخير الذى ينقسم إلى دموع بهية وابتسامتها يفقد تبريره الفنى لأنه لايتصل أوثق الاتصال وأعمقه بالخاتمة الملحمية للأحداث . فالدموع على أمين وجثته الملقاة إلى جانب عشرات الجثث ليست دموعاً عليه بقدر ماهى دموع على الحظ التعس لبهية ، وهى ليست ترحماً عليه بقدر ماهى استرحام للقدر العاتى الذى يجعل من « الموت » رفيقاً

لعواطف الإنسان فى بلادنا ، حتّى العواطف الجميلة المتفائلة . أما البسمات التى ازدان بها وجه بهية وهى ترى ذلك الحلم العجيب فى خاتمة المسرحية ، حيث ترى ياسين وأمين وآخر لم تتبين ملامحه — ربما كان بطل الجزء الثالث — وهم يضاحكونها ويناودنها .. أما هى فى صحبة الشيخ الذى تمكنت معه أن تخطو فوق البحر والحريق والشوك ، فقد كان أهم ما يشغلها هو ذلك القمر المضىء بين أيديهم ، تمد يديها إليه لعلها تمسك به ، وهى تزغ د وترقص إلى أن تختنق زغاريدها بدموعها ورقصها بيأسها ، وتستيقظ من حلمها ولا تزال جثة أمين مع غيرها فى الفناء وقد حرمت الحكومة أصحاب الجثث من استلامها وفضلت أن تدفنهم بنفسها حتّى لاتتحول الجنازة إلى مظاهرة .

والحق أننا إذا استبعدنا الفصل الأول والفصل الأخير يتبقى لنا أهم المشاهد فى هذا البناء الملحمى المركّب . وهو المشهد الذى كان يجدر بالفنان أن يصل فى نسجه إلى أغنى الرؤى ، لولا أن اختياره للشخصية الرئيسية — التى كان عليه أن يستخرجها من أرض بهوت وفق تخطيطه الذهنى المسبق — لم يكن يرادف موضوعياً معنى المقاومة الوطنية فى مصر حينذاك . فالفن — مرة أخرى — تعميم ، ولذلك كان النمط الصالح فكرياً وفنياً للصياغة هو أحد نماذج البرجوازية الوطنية .. بينما كان أمين أصلح مايكون نمطاً للثورة الاجتماعية . ولاريب أن خروج العمال من المعسكرات الإنجليزية وتخريبها ومشاركتهم للحركة الوطنية واقع لاريب فيه ، بل إن المصلحة المباشرة للطبقة العاملة فى التحرر الوطنى تفوق أحياناً مصلحة البرجوازية . ولكن « الفدائى » المصرى النموذج إبان ذلك الوقت كان المثقف الوطنى الديمقراطى . وهو النموذج الذى يمتص فى أعطافه أزمة البطولة وأزمة المقاومة أكثر وأعمق من امتصاص أمين لها ، بل إن الزجاجة « السكوتش صنع لندن » تعنى له — وللمسرحية أيضاً — مالا يخطر على تكوين أمين فى بساطته وبدائيته .

على أن ياسين فأمين هما وجهان لنقطة ابتداء واحدة نحو صياغة البطل الشعبى فى المسرحية العربية . وهذا هو الإنجاز الأول من بين المكتسبات التى حققها نجيب سرور . فقد ظل البطل الشعبى طريداً من جنة الأدب « الرسمى »

أمداً طويلا ، وحين استيقظنا على هذا المعين الذى لاينضب من بطولات المقاومة فى الأدب الشعبى اتجهت البوصلة إلى « إعادة الصياغة » أكثر من اتجاهها نحو « خلق » البطولة الشعبية . وقد التزم شاعرنا المسرحى بروح هذه البطولة حين صاغها فى إطار الشعب لافى إطار الفرد . والتزم مرة أخرى باستخدام الأمثال الشعبية والأغانى وتضمينها للنص المسرحى . والتزم أخيراً بمسه العصب الحساس فى تكوين هذه الأمة إذا تعرضت لعدوان على الأرض أو على العرض .

وكذلك نرى ياسين فأمين نقطة ابتداء صحيحة الأصول لصياغة المسرح الملحمى ، فهذا هو الإنجاز الثانى من بين المكتسبات التى حققها نجيب سرور . وإذا كانت « سليمان الحلبى » تعد إرهاصاً بهذا المسرح فإن « آه ياليل ياقمر » هى إيذان بأن الخطوة الأولى قد تم نجاحها . . سواء باستخدام الكورس استخداماً يقترب من بريخت ويبتعد عن اليونان ، أو بتوظيف معنى الجدل فى الفن توظيفاً يقترب من روح الملحمة ويبتعد عن روح التراجيديا . ولذلك كانت « آه ياليل ياقمر » عملا ملحمياً لا «مأساة شعرية» كما جاء على الغلاف ، عملا ملحمياً لا « ميلود اما » كما قال بعض النقاد . فالمسرحية خلت من المبالغات والمفاجآت التى تفتعل الجو الميلودرامى ، وإن اقترنت الدموع فيها بالبسمات فليس ذلك إلا تعميقاً للسمات المصرية التى يتجاور فيها الحزن والفرح ، المأساة والملهاة .

كما أن اقتصار الشعر على وظيفته الدامية يعد فى تقديرى نقطة ابتداء هامة فى بناء الدراما الشعرية باللغة العربية أو العامية المصرية . ولولا الإفـــاح الممل والخروج على السياق والانزلاق إلى النثرية فى كثير من المواضع — التى تعتبر نوعاً من التزيد والمباشرة يهبط تلقائياً بمستوى الشعر — لقلنا إن نجيب سرور قد حقق للمسرحية الشعرية فى مصر مالم تحققه فى تاريخها بعد ، وهو خلوها من الغناء وامتلاؤها بالكيان المسرحى . غير أن تعبيد الطريق المجهول أعسر كثيراً من السير على الدرب المطروق ، ويكفينا الآن أنه قد أصبحت لدينا إشارة البدء — جلية وواضحة — لصياغة البطل الشعبى فى مسرح المقاومة صياغة ملحمية .

القسم الثالث

الفصل التاسع

صورة البطولة فى شعر المقاومة

إذا كان الشعر هو فن المقاومة بشكل عام ، أى أنه أكثر الأنواع الأدبية قدرة على امتصاص رحيق الكارثة ومقاومتها فى حينها ، فإن شعر المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية ، يحتل مكاناً خاصاً فى مقدمة القوائم التى تسجل دور الشعر فى المعارك الوطنية ضد النازى . فالشعر بصورة من الصور هو فن الذيوع والانتشار لما يحتويه بناؤه الموسيقى فى اختيار الكلمات وطريقة وضعها إلى جانب بعضها البعض من قدرة على الانتقال من الفم إلى الأذن إلى القلب ، ومن فم إلى فم إلى فم. ولعل شعر الحب وشعر الحرب ، يأتيان فى مقام الصدارة من قائمة الأشعار القادرة على الذيوع والانتشار فكلاهما يعتمد على حرارة الانفعال التى يسهل انتقالها بالعدوى إذا ماكان المناخ العام والخاص يهيئ المجتمع والأفراد لهذه العدوى .

ولقد كانت المقاومة الفرنسية ولا تزال من أروع صور الكفاح الإنسانى ، إذ اشترك فيها مايقرب من ربع مليون نسمة من أبناء الشعب غير العسكريين ، وضمت مختلف الاتجاهات من أقصى اليمين الكاثوليكى إلى أقصى اليسار الشيوعى ، وشارك المثقفون فيها مشاركة فعلية بدمائهم حين اتخذت كثرتهم مكانها فى صفوف القوات الشعبية المسلحة . على أن هذا المكان لم يكن دائماً هو أنسب الأوضاع للمثقف الفرنسى فقد كانت المقاومة فى أمس الحاجة إليه بين سراديب الجرائد والمطابع السرية . ولكن هذه المطابع لم تتوفر منذ البداية ، وهكذا كانت الفرصة مواتية للشعراء — من بين المثقفين الفرنسيين جميعاً — أن يقولوا مالا يستطيعون قوله عن طريق الروايات أو المقالات أو المسرحيات ، لأن هذه الوسائل جميعها قد أحكم الحفاظ عليها سواء من حكومة فيشى أو من الرقابة النازية . واكتشف الشعراء أن فنهم يكاد أن يكون الفن الوحيد القادر على

الهرب من سطوة الرقابة والبوليس واستطاعت قصائدهم القصيرة أن تصل إلى آذان الناس وأفئدتهم ثم انتقلت من فم إلى فم تحمل حرارة الانفعال المتوهج بالمعركة . ولم يكن الاستظهار وحده هو أداة نقل الشعر ، بل كان هناك من ينسج القصائد على سجاجيد الأوبيسون الفرنسى . وكانت قصائد لويس أراجون بمثابة التجارب الأولى فى التحايل على عيون السلطات والتهرب من قيود الرقابة التى تيقظت على « الشعر » فجأة حين أخذ يتردد على كل لسان ، وحين امتلأت به صفحات المجلات السويسرية التى كانت تنشره بتوقيع الشعراء وأسمائهم الحقيقية حيناً ، أو بأسماء مستعارة فى معظم الأحيان . ويعد أراجون « شاعر المقاومة » بحق ، كما وصفه مالكوكم كولى وبيتر رودس فى عنوان كتابهما عنه[1]، ذلك أنه — على حد تعبيرهما — « كان الشاعر الوحيد الذى ترك سجلا حافلا بالانفعالات السائدة فى زمن الحرب ، تلك الانفعالات التى كان يشعر بها الجميع منذ أول صرخة للتعبئة حتى فرحة باريس المحررة .

وكانت المهمة الأولى أمام أراجون أن يعيد إلى الكلمات « سمعتها » الأولى بعد أن كادت الأحداث أن تشوه هذه السمعة وتمرغها فى الطين . أى بعد أن كادت الهزيمة أن تجعل الفرنسين ينطقون بكلمات لغتهم لغة أخرى ، أو لغات أخرى فيحدث للروح الفرنسية ماحدث لبرج بابل القديم : السقوط العظيم . كان على أراجون أن يعيد المعانى القديمة إلى كلماتها فيصبح شعره دفاعاً عن الروح الفرنسية وحماية لها من السقوط فى براثن الهستريا بل الجنون الذى أراده النازى لها ، وكتب فى إحدى قصائده يقول « دعنى أقول للجماهير : إن الشمس هى الشمس » وتسترسل ظلال القصيدة فى وجدان المتلقى فتستكمل رؤيا الشاعر أجل : الموت هو الموت ، والحب هو الحب ، والوطن هو الوطن ، وليست فرنسا الجريحة إلا وطنى ، وليست الحرية إلا حياتى أو موتى لأنها حياة وطنى المسلوب أو موته . ويكتب فى قصيدة « ورود عيد الميلاد » تحية إلى رواد الاستشهاد على يدى النازى :

---

(١) نقله إلى العربية عبد الوهاب البياتى وأحمد مرسى ، وصدرت طبعته الأولى عن دار المعارف — بيروت ١٩٥٩ .

«نويل ، نويل . هذا الشروق الخابى
أعاد إليكم أيها الرجال ذوو الأيمان العفيف
الحب الذى يموت المرء فى سبيله بصدر رحب
والمستقبل الذى يعيد الحياة إلى موته»[1]

تلك كانت أولى « مزايا » الحرب التى عنى بها شعر أراجون خاصة ، والشعر الفرنسى إبان تلك الفترة عامة . . فقد عادت إلى الكلمات معانيها الحقيقية حتى مايعد منها عند البعض « مبتذلا » فى وصف التجارب الإنسانية ، هكذا اكتسبت أشعار أراجون بساطة وألفة وحياة لم تعرفها أشعاره السريالية السابقة وإن كان لتجربته السريالية أثر لاشك فيه انعكس على التكوين الشعرى فى مرحلته الجديدة ، وأكسبه أبعاداً لاتستطيع « مجريات الحياة اليومية » وحدها أن تحتويها . كان عبء الهزيمة الرازح على القلوب هو أول ماتنبه إليه أراجون ، وكانت « مجريات الحياة اليومية » فى وضع لايسمح للشعراء أن يصوغ « صورة البطولة » من نسيجها ، فاتجه أراجون إلى التاريخ الفرنسى يستلهم صفحاته أن تجود بقوة الأمة الحقيقية ، قوة المقاومة . . ولكنه لايجعل من التاريخ « عظة الماضى » ولا يتخذ من الحاضر « عصب الهزيمة » بل هو يمزج حكمة التاريخ بمأساة العصر ليخرج من نسيجها المركب بقصيدة مثل « باريس» :

« لا شىء من قبل جعل قلبى ينبض هكذا
لا شىء ألف بين ضحكاتى ودموعى هكذا
مثل هذه الصرخة لمواطنى المنتصرين
لا شىء عظيم قدر كفن ممزق منسول
باريس ، باريس حررت من نفسها . . »[2]

هو لاينسب البطولة لأفراد ، حتى لأولئك الذين عرفهم وعاش معهم أقسى لحظات عمره ، حتى لأولئك الذين نالوا من العدو أقصى درجات التعذيب حتى الموت . . إن صورة الفرد فى خياله تتحول إلى « وجه فرنسا » بأكمله ، الوجه الغائب فى أتون المعركة من ناحية ، وفى صفحات التاريخ أو طيات

(١ ، ٢) الأبيات من ترجمة البياتى وأحمد مرسى .

الحضارة من ناحية أخرى . لقد شارك أراجون بنفسه فى المعارك ، خدم كمساعد طبيب ، وترقى إلى رتبة الملازم ، ومن هذه المعاناة الخصبة لمعنى الحرب ، ومعنى المقاومة ، ومعنى الوطن . . جاء شعره بمثابة خط الدفاع الأول عن الروح الفرنسية الكسيرة ، حتى إذا استعار من إسبانيا ، المظهر والقناع ، فيقول فى قصيدة « سانتا اسبنيا » :

« إنى لأتذكر نغمة مثل صوت البحر العارى
مثل صيحة الطيور المهاجرة ، نغمة خلفت
فى الصمت ، بعد الألحان ، تنهيدة مكتومة
ثأر البحار المالحة من قاهريها
إنى لأتذكر نغمة سمعت صفيرها فى الليل
فى زمن لم يعرف الشمس ، عصر بلا فارس أفاق
عندما كان الأطفال يبكون من القنابل ، وفى المقابر
كان الشرفاء من الناس يحلمون بنهاية الطغاة »(١)

ويمتاز هذا الشعر — كما يقول بعض النقاد* — بحذق أدائى باهر ، غير أن أهميته بلاجدال ، ترجع إلى أنه عبر عن التصدع والحنين الذى ألهب فى الجيش الفرنسى نيران العودة إلى الوطن .. لهذا يختتم قصيدته بقوله :

« أود لو أصدق أن الموسيقى لا تزال
فى قلب هذه المدينة ، ولو مخبوءة تحت الأرض
سوف ينطق الأخرس والمشلولون
سوف يسيرون فى يوم بديع إلى صوت القبلة المنتصر »(٢)

ويعد الشعر الذى كتبه فى ذلك الوقت تصويراً حياً للمعركة مثل « بساط الخوف الأعظم » و « أغانى فرنسا المهزومة » و « ريتشارد قلب الأسد » و « الزنابق والزهور » وكلها تتصف بهذا القدر العظيم من الانفعال بالتجربة الإنسانية العميقة التى خاضعها الشعب الفرنسى ، تجربة المقاومة البطولية لجحافل النازى . ورويداً رويداً اكتشفت رقابة فيشى حقيقة الأشعار التى يكتبها أراجون ،

(١ ، ٢) الأبيات لنفس المترجمين

* يعتمد هذا الجزء من البحث على المعلومات الواردة فى الكتاب المشار إليه فى مقدمة الفصل .

فاكتفت فى البداية بأن تنصح المجلات العلنية ألا تنشر شيئاً له ، فاتجه إلى المجلات والصحف السرية ، وإلى المجلات والصحف القادمة من سويسرا . وقد جمع بعد التحرير هذه القصائد التى نشرها سرًّا أو بأسماء مستعارة تحت عنوان شامل « يقظة فرنسا » ، وتتسم فى أغلبها بما يمليه الحيز الضيق فى الجرائد السرية من تركيز شديد يقترب من المباشرة أحياناً ، ولا يبعد عن جو المعركة لحظة واحدة ، ذلك أن الشاعر والمسئولين عن الطباعة السرية كانوا يعرفون جيداً أن هذه « الورقة » تعرض حاملها للموت إذا وقع بين يدى البوليس . وجاءت الأغنيات والقصائد الطويلة فى « يقظة فرنسا » صياغة رائعة للألم العظيم الذى أحسه كل إنسان عاش تلك الأيام حيث كان كل فرد على استعداد لأن يموت فداء للآخرين . يصف أراجون تلك الأيام « لقد عانينا الكثير ، وبصفة خاصة من الناحية الروحية ، فلا يمكنك أن تعرف معنى أن تعيش كل يوم وأنت تجهل ماسيأتى به الغد ، فربما يختفى أحباؤك أو أهلك أو تختفى أنت نفسك.. أو عندما تعرف أن كل كلمة وكل فكرة ، وكل عمل فى سبيل وطنك وأى احتجاج فى سبيل حرية التعبير قد يكون جواز سفرك إلى العالم الآخر . أو عندما ترى قوة مواطنيك المادية والمعنوية تتسرب وتضيع وتفتت عن قصد ، وبإثم عدوانى عن طريق عدو خبيث يدرك أهمية العقل وقد درس بحذق كيف يقوم بتسميمه . وأنت تلاحظ هذا السم يقطر من جهاز دعاية واسعة النطاق ، التى تحقن فى عقول البسطاء من الرجال والنساء فى كل مكان ، وأنت تلاحظ أثر الشك والخوف القارص على هؤلاء الذين كانوا من الشجاعة حتى إنهم عادوا إلى القتال» وكان من الضرورى للشعراء — كما اعتقد أراجون — أن يكتشفوا طرقاً جديدة للتعبير لا أن يظلوا خرسا ؛ ذلك أنه إذا استمرت حركات القبض والإعدام فربما يخرس قادة فرنسا المثقفون ، فتحرم حركة المقاومة النامية من قيادتها .

وإذا كانت صورة البطولة فى شعر أراجون هى صورة « فرنسا» أو « باريس » وليست صورة الأفراد الذين اقتيدوا إلى ساحات الإعدام ، فإن هذا لا ينفى « التجربة الخاصة » فى حياته التى اتخذت صورها من ميدان القتال ، ومن

علاقته برفيقة عمره إلزا ، على السواء . يقول فى قصيدة « إلزا أمام المرآة » :

« فى أوج مأساتنا
كانت طوال النهار جالسة أمام مرآتها
تسرح شعرها الذهبى اللامع . وكان يخيل إلى
أن يديها الوديعتين ترتبان اللهيب
فى أوج مأساتنا
... ...
قد ضحت راضية بذكرياتها
فى أوج محنتنا القاسية
مرآتها السوداء كانت صورة العالم
ومشطها وهو يجعد نيران هذه الكتلة الحريرية
أضاء أركان ذاكرتى
... ...
رأت الذين نمدحهم فى هذا العالم المظلم من يمثلون
أدوار مأساتنا ، وهم يموتون الواحد إثر الآخر .
لا حاجة لذكر أسمائهم فأنت تعرف أية ذاكرة
تحترق فوق أتون هذه الأيام المتهرئة »[1]

ويمكننا القول أنه « حتى إلزا » لم تكن فى شعر أراجون فرداً من الأفراد ، بل كانت صورة أخرى لفرنسا التى استطاع أراجون أن يتمثل أغوار روحها العميقة ، فاكتشف بطولتها فى الهزيمة والانكسار ، كما اكتشف هذه البطولة فى سنوات المقاومة أو سنوات العذاب كما يسميها ، واكتشف أخيراً هذه البطولة فى انتصارها العظيم حين أصر الفرنسيون على تحرير مدينتهم قبل أن تصل إليهم قوات الحلفاء . وفى أواخر عام ١٩٤٣ قررت جمعية الكتاب القوميين الدعوة لعقد اجتماع سرى فى باريس لإقرار تفاصيل الشكل النهائى لعملهم قبل الانتفاضة القومية . وفى محطة باريس كان فى انتظاره صديق لم يره منذ أن ثار على السرياليين عام ١٩٣١ ؛

(١) الأبيات لنفس المترجمين :

ولكن« أقدار فرنسا وعذاباتها » وضعتهما معاً على الطريق من جديد . كان هذا الصديق هو الشاعر بول إيلوار . وكان هذا الاجتماع السرى فى باريس من أهم الاجتماعات التى عقدتها جمعية الكتاب القومية ، فقد أصر أراجون على أن المقاومة فى المرحلة الحالية ليست بحاجة إلى « عسكريين من الشعراء » وأنه مقتنع بأن دور الثقافة عموماً ، والشعر خصوصاً ، لايقل أهمية عن حمل السلاح . وأدان بقسوة وعنف الشاعر جان مارسيناك فى حضوره ، لأنه حاول الانخراط فى سلك الجندية ، بينما ساحة الشعر فى حاجة إلى كل موهبة « تحث الجموع على القتال ضد العدو » . ويبرز بول ايلوار من بين جميع الشعراء الذين اصطفوا فى كتيبة المقاومة« كباب يتأرجح مفتوحاً لكل من يعادى الظلم » كما قال عنه كلودروا فى كتابه عنه ، وكما يقول هو عن نفسه «إن لى قوة الوجود بلا مصير » ولكنه– فى صبر ومعاناة هائلين– صنع لنفسه مصيراً . وكان ايلوار قد التحق بصفوف المقاومة عام ١٩٤٢ ولم يكن حتى ذلك الوقت إلا شاعراً كبيراً من شعراء العاطفة الإنسانية العظام . فلما تحولت هذه العاطفة عبر مأساة الهزيمة إلى اللون الحزين الفاجع ، لم يتخلف ايلوار عن « التأقلم » مع اللون السائد على العاطفة الجديدة التى اجتاحت الوجدان الفرنسى .لذلك حلت صورة « الحرية » مكان صورة « الحب » فى قصائده التى اكتفت من حيث المظهر ببطولة العادى والمألوف ومن حيث الجوهر ببطولة « النفس الفرنسية » بل « العاطفة الفرنسية» كما كان يصر دائماً على القول .

ويبدو لنا للوهلة الأولى أن « الحرية » صورة مجردة خاصة إذا جاءت فى الشعر ، ولكن شعر أيلوار بالذات يتمتع بهذه السمة البارزة فى كل ماكتب ، وهى التقاء المجرد بالمجسد فى جوهر واحد هو « الحرية » .. وإذا عنت الحرية فى الماضى « الخلاص بالحب » فهى الآن – أى منذ ١٩٤٢ – هى « الخلاص بالمقاومة » . . ليست البطولة إذن فى شعر المقاومة عند أيلوار ، بطولة أفراد ، كما أنها ليست بطولة تاريخ ، وإنما هى بطولة « العاطفة الفرنسية » التى لا تقهر . . هكذا يخاطب أيلوار « الحرية » فى القصيدة المسماة باسمها :

« على ملاجئى المخربة
على مناراتى المتداعية
على جدران ضجرى

اكتب اسمك
على غياب بلا رغبة
على عزلة عارية
على خطوات الموت
اكتب اسمك
... ...
وبقوة كلمة
أبدأ حياتى ثانية
لقد ولدت لأعرفك
لأسميك أيتها الحرية » (١)

هذا اللقاء بين المجرد والمجسد هو النسيج الشعرى الغالب على « صورة البطولة » عند ايلوار . والمجرد ، أو الحرية ، لايسوقها بالمعنى الفلسفى الذى يختلف حوله الكثيرون من المثقفين الفرنسيين الذين شاركوا فى المقاومة مشاركة فعالة من بوليتزير إلى سارتر ، وإنما يسوقها مع فئات موائد الحياة اليومية ، حياة الصراع الضارى مع النازية الهتلرية والمليشيا الفاشية التى نظمتها حكومة فيشى الموالية للغزو . ويبدو أن « إسبانيا » بكل مايحمله أنينها على طول التاريخ ، هى القاسم المشترك الأعظم بين شعراء المقاومة . ولكن صورتها تختلف من أراجون الذى يرى فيها « صورة التاريخ » إلى ايلوار الذى يرى فيها أعمق العواطف وأنبلها ، عاطفة الصراع الإنسانى ضد الظلم . و « فى إسبانيا » هى قصيدة ايلوار « عن الحرية » لا عن إسبانيا وحدها :

« لو وجدت شجرة ملطخة بالدم فى إسبانيا
فهى شجرة الحرية
لو وجد فم ثرثار فى إسبانيا
فهو يتحدث عن الحرية » (٢)

بل إنه حين يتحدث « عن باريس » نفسها فى قصيدته الطويلة « سبع قصائد حب » فإنه لايتحدث عن باريس مثل أراجون الذى يتخذ منها

(١ ، ٢) الأبيات من ترجمة البياتى وأحمد مرسى وقد وردت فى الكتاب الذى نقلاه عن كلورروا إلى العربية تحت عنوان « بول ايلوار مغنى الحب والحرية » .

نموذجاً للروح الفرنسية ، إنه يتحدث عنها فى يأسها « كبطل » يسُدعى الحرية :

« المساء طوى جناحيه
على باريس اليائسة
وقنديلنا
يعلق بالليل
كأسير يتشبث بالحرية »(١)

ولعل ايلوار من أكثر الشعراء الذين واجهوا المأساة بشجاعة كبيرة « نحن لانتبجح بمأساتنا . . . لانخجل من خجلنا » ولكن هذا الوجه المهزوم ، يعترف بهزيمته حقًّا ، دون أن يستسلم لها :

« لا تصيحى : النجدة ! يا باريس
إنك تعيشين حياة لا مثيل لها
ووراء عرى
شحوبك ، عرى هزالك
يتكشف فى عيونك كل ما هو إنسانى
لقد مات خيرتنا من أجلنا
وها هى دماؤهم تجد قلوبنا ثانية(٢) »

ولعل « أنشودة نازية » من أروع قصائد ايلوار التى صور فيها الشجرة تنزف والربيع ينزف لأنه « آخر الفصول » لألمانيا الراكعة فى الدم والصديد ، فى الجراحات التى حفرتها فى وجه الإنسانية .

* * *

وكانت الجبهة السوفييتية من أكثر الجبهات المناضلة ضد النازى قدرة على الصمود بالرغم من العشرين مليون قتيل الذين استشهدوا من السوفييت على خط النار وخلف خطوط القتال وفوق الأرض المزروعة وفى قاع المناجم . . ذلك أن الاتحاد السوفييتى كان هدفاً رئيسيًّا ومباشراً لهتلر أعد له كل مايستطيع من خطط وقوات . وكان المثقفون السوفييت يعيشون مرحلة قاسية من تاريخ بلادهم التى

(١ ، ٢) الأبيات لنفس المترجمين .

كانت قد انتقلت من أول ثورة اشتراكية عرفها التاريخ الحديث إلى مجتمع يعانى من ميراث القرون والأجيال وتناقضات العصر وحضارة القرن العشرين . وأقبلت الحرب العالمية الثانية لتحاول النيل من كل التضحيات التى قدمتها الشعوب السوفييتية فى سبيل حياة أفضل من المجتمع القيصرى المتخلف. وعلى النقيض من الشعر الفرنسى الذى يتجه فى معظمه إلى المجردات من المعانى والقيم ، إلى التاريخ والروح والحضارة والعاطفة ، يتجه الشعر السوفييتى فى معظمه إلى صورتين أساسيتين هما الإنسان والأرض ، الإنسان الروسى والأرض الروسية. البطولة فى حركة المقاومة هى بطولة هذا الإنسان بالذات ، من أجل هذه الأرض بالذات . من هنا جاء الشعر فى هذه المنطقة من العالم شعراً حسياً وثيق الارتباط بالواقع ، حتى ماحلق منه فى سماوات الرومانتيكية. وصدق أحد شعراء هذه المرحلة الدامية حين قال : « كنا نجد الشعر مكتوباً فى حياتنا لايحتاج إلى المداد ، فقد كتبناه بدمائنا » وليس الاختلاف بين صورة البطولة فى شعر المقاومة الفرنسية وصورتها فى الشعر السوفييتى مقصوراً على زاوية التصوير وحدها — الإنسان والأرض — بل تجىء بعد ذلك مجموعة من التفريعات الهامة ، كتركيز الشعر الروسى على بطولة « الفرد » وتركيزه على « التجربة الشخصية » ثم بتركيزه على «التفاصيل المادية المحسوسة ». إن شعراء عديدين من الشعراء السوفييت حملوا السلاح جنباً إلى جنب مع العمال والفلاحين والمثقفين الثوريين فى الجبهة ، وعاشوا مختلف مراحل الكفاح الدامى بهزائمه وانتصاراته ، ثم بطولاته بعد ذلك ، البطولات المهزومة التى لقيت مصرعها وسط الثلوج والبطولات المنتصرة التى دقت أبواب برلين وقد داست فى طريقها جثث النازى المدحور . كانت « التجربة الشخصية » بمثابة العمود الفقرى للتجربة الشعرية فى حياة شعراء المقاومة الروس ، فيكتب ميخائيل لوكونين الذى عمل مراسلا عسكرياً فى الجبهة طوال الحرب العالمية الثانية ، إلى زوجته أو حبيبته يقول :

« إننى سأسلبك الأمن . .

إذ أثقب فى البوابة كوة

وأنتفض فى الليل مفزوعاً
أصيح بك :
« قف من أنت ؟ »[١]

والتجربة الشخصية تعتمد على بطولة الفرد كإنسان يصارع فى حلبة جهنمية لا تمنحه الفرصة أن يتحول إلى أحد فرسان العصور الوسطى ، بل لابد له — لكى يكون بطلا حقيقيًّا — أن يحسم اختياره بنفسه كتاتيانا التى أعدمها الفاشست بعد تعذيب وحشى ثم ألقوا بها عارية فى الثلوج حتى تجمدت وأصبحت كلوح الجليد . حينئذ تجد مارجريتا اليجر ضالتها — الشعرية — لتصوغ معنى البطولة ، بطولة العروس التى زفت إلى الثلج فى وحدة فريدة بين الضعف والقوة الأبدية « لكى تصون شرف البطولة . . . فلتصبحى لنا معبودة » فالفرد هنا بمعناه المادى البحت هو « الخامة » التى تستلهمها الشاعرة فى رؤية الإنسان والأرض من منظور « المقاومة » . بل إن المستقبل الذى يتيح للمخيلة أن ترتاد المجهول بكل مايحتويه من مجردات لاقبل بنا إلى تجسيدها ، يحاول الشاعر ستيبان شيباتشوف أن يجد له « بديلا موضوعيًّا » فى أن مئات السنين التى تفصل بينه وبين أحفاده (ليست استحكامات حصينة / فعندما كان العدو يمطرنا بقنابله / كانت شظاياه تتطاير إليكم) . وإذا كانت الشاعرة مارجريتا اليجر قد وجدت بغيتها فى تجسيد معنى البطولة عن طريق مأساة واقعية حلت بفتاة دفنوها فى الثلج ، فهل يختلف الأمر عند الشاعر إيليا سيلفنسكى حين يرى ذات يوم سبعة آلاف قتيل فى أخدود من الجليد خضبه الدم كحديد علاه الصدأ ؟ هل يختلف الأمر بينه وقد رأى بطولة « جماعية » عن الشاعرة التى رأت بطولة الفرد فيما رأت ؟ كلا . . إن « البطولة الفردية » فى شعر المقاومة السوفييتية هى ظاهرة فكرية وفنية معاً ، حتى إذا انفعل الشاعر برؤية سبعة آلاف جثة استشهد أبطالها فى « صورة واحدة » . يقول إيليا سيلفنسكى فى قصيدته « بعينى رأيت » .

« لكل منهم حركة خاصة خاصة إلى حد مذهل » [٢]

(١ ، ٢) الأبيات من ترجمة ماهر عسل وأبو بكر يوسف فى « مختارات من شعر الكفاح السوفيتى » .

تتأكد « صورة الفرد » هذه من خلال «التجربة الشخصية» بمعناها الواسع ، لا بمعناها البطولى فحسب . . فالشاعر سيمونوف يخاطب زوجته أو حبيبته بهذا الوجدان الفردى الممزق « انتظرينى » مهما آمن الأب والأم أنه « مفقود » ومهما أصاب الأصدقاء « الملل » وعاودوا الشراب أو تجرعوا النبيذ المر فى ذكراه (لاتتعجلى مشاركتهم الشراب / انتظرينى ولسوف أعود) . هذه الحياة الخاصة التى يحياها الأبطال بالرغم من كل الأهوال التى يلقونها فى الجبهة ، هى « باقة الزهور » التى يتوقون إلى شم عبيرها وسط الرياح العفنة القادمة من جوف القتلى . هذه الحياة الخاصة هى التى تدفع الشاعر اليكسى سوركوف إلى مناداة زوجته أو حبيبته (الوصول إليك يشق علىّ / أما الموت فتفصلنى عنه أربع خطوات) . هذه الحياة الخاصة أخيراً هى التى تصوغ فردية الأفراد ، أى بطولة الأبطال ، ولكن فى جانبها الإنسانى الذى لايفتعل البطولة برسم الخطوط المستقيمة التى تجعل من الأبطال تماثيل جوفاء من خزف . إن « الأبطال » السوفييت من لحم ودم ، يزهون بالانتصار حقاً ، ولكنهم يشعرون بالهزيمة حتى النخاع . . وحين يصور الشعر لحظات شوقهم العارم إلى أنفاس امرأة أو ذراعى أم أو دمعة صديق أو ذكرى حب ، فإنما لينحت لنا صورة «الإنسان » فيهم ، وإن تجسدت — ولا بد لها من أن تتجسد — فى صورة الفرد . على أن الإنسان ليس إلا طرفاً ناقصاً فى المعادلة الشعرية — إن جاز التعبير — عند الشاعر السوفيتى ، ولابد للمعادلة من أن تتكامل بالطرف الآخر وهو الأرض . فإذا كان للإنسان بطولات ، فالأرض هى « المحك » الذى أعلن عن وجود هذا المعنى البطولى ، والأرض — لذلك — هى العنصر الذى يشكل خلفية الصورة الشعرية فى أدب المقاومة السوفييتية . وهى أرض بلارموز ، ربما يصفها الشاعر بأنها الأم ، ولكن الصورة لاتكتمل إلا بأشجارها وجليدها وترابها . والأرض هى « الوطن » وليست « الطبيعة » كما سنرى فى شعر بلاد أخرى . وترابها إذن هو تراب الوطن الذى يصفه ميخائيل ايساكوفسكى قائلا :

« كنا ننسحب

نودع الديار الحبيبة

نروى الطريق
بدموع الانكسار »[١]

* * *

ولعل شاعر « الطبيعة » الأول من بين شعراء المقاومة جميعاً هو شاعر شيلى الكبير بابلونيرودا . نيرودا يفترش أرض المقاومة بمعناها الأكثر شمولا من الوطن بمعناه الضيق . ولقد حارب هو نفسه جنباً إلى جنب مع الشعب الإسبانى فى قتاله التاريخى ضد الفاشية . ولم تكن إسبانيا بالنسبة له إلا صورة أخرى من شيلى، ومن كل الأوطان التى عانت وتعانى من القهر والطغيان . هكذا كانت إسبانيا عند مثقفى العالم ، على أرضها استشهد ك يستوفر كودويل وبين ثراها دفن لوركا صريعاً . . لم تفرق بين الإسبانى والإنجليزى ، تماماً كما استشهد بيرون فى أرض الإغريق وهى تناضل الغزو التركى . بابلونيرودا شاعر « الطبيعة» بهذا المعنى ، لم يستلهم ظلالها الا ومانسية الوارفة ، بل جعل منها « خلفية » الصورة الشعرية التى رسم فيها معنى البطولة على نحو مختلف تمام الاختلاف عن المعنى الفرنسى ، والمعنى السوفييتى . عمد نيرودا إلى « البطولة الفردية » حقًّا ، ولكن من خلال صور المثقفين الذين عاشوا أو استشهدوا فى معركة الحرية ، تجد قصيدته « إلى هاورد فاست » فى سجنه هى صورة الشاعر الذى تأرجحت رأسه فى الظلال ، وأبواب إسبانيا مغلقة ، والوحوش الدموية تجهز عليه . كما أنك تجد قصيدته « إلى ميكويل هرنندز » الشاعر القتيل فى سجون إسبانيا ، صورة لهذه « البطولة » التى يراها نيرودا فى إطار « الطبيعة » التى لاتتخلى ألوانها وأشكالها وحركتها وسكونها عن المشاركة الإيجابية فى رسم الصورة التراجيدية للمقاومة وبطولاتها :

« وجلبت العندليب أيضاً فى فمك

عندليباً برتقاليا

شاطئ أغنية عذراء ، حيوية ورقة خضراء

---

(١) الأبيات لنفس المترجمين

آه يا فتى ، دخان البارود يذوب فى الضياء
وأنت ، بعندليب وبندقية ، ماض
... ...
فى ليل ونهار المعركة
شباب أبدى ، متمرد ، متحرر من الماضى
فاض بالقمح والربيع ،
معقد ومظلم مثل معدن خام
ينتظر اللحظة التى يحمل فيها سلاحك» .[١]

ونيرودا هو صاحب « النشيد الشامل » الذى يعد أكبر ملحمة بطولية كتبها شاعر فى عصرنا ، وهو تتويج لانتصار الديمقراطية على الفاشية ، وتمجيد لشعوب الأرض فى النضال ضد الوحش النازى وفى قهره وتقليم مخالبه . ولعل ملحمته « رياح آسيا »[٢] هى تأكيد لهذه الخصائص الفنية التى تميز بها شعره النضالى : استلهام بطولات « الأفراد » ولكن من حياة المثقفين والشعراء بينهم على وجه الخصوص ، واستلهام « الطبيعة » بمعناها الذى يتجاوز معنى « أرض الوطن » إلى المعنى القريب من حدود الرومانسية التقليدية — من حيث المظهر — وهو المعنى القديم فى الدراما الإغريقية من حيث الجوهر . وإن شئنا تسمية فلسفية لقلنا إنه يتمثل النزعة « الحلولية » فنياً ، لا فكرياً . ونحن لا نجد ظلالاً لتجربة شخصية أو حياة خاصة فى شعر نيرودا ، ولا نجد ظلالاً «لحكمة التاريخ » أو «عاطفة الأمة» ، وإنما نجد صدى عميقاً لمحصلات الخبرة الفكرية والعملية ، الشاملة والمباشرة ، للحياة .

وليس هذا هو اتجاه الشاعر الذى لقى مصرعه فى أتون المقاومة ، الشاعر الذى تغنى بحياته وبطولته وشعره ، بقية شعراء العصر ، الشاعر فيديريكو جارسيا لوركا . ولا شك فى أن لوركا كان مولعاً بالطبيعة فى شعره ، ولكنه الولع القريب من روح الطفولة ، وهذا ما دعاه لأن يكون قريباً غاية القرب من التراث الشعبى بأغنياته ومراثيه وملاحمه . وهو يقترب من تكوين « صورة البطولة» فى شعره النضالى من الشعراء الروس الذين يعنون كثيراً بالتفاصيل المادية ،

(١ ، ٢) راجع « رسائل إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى » ترجمة البياتى وأحمد مرسى ، وكذلك « رياح آسيا » ترجمة ميشال سليمان — مكتبة المعارف — بيروت ١٩٥٧ .

هكذا نراه فى مراثيه جميعها أو فى معظمها على أقل تقدير . إنه فى قصيدته « مرثية لاجناثيو سانشت ميخياس » يكاد يذكرك بمطلع قصيدة مايكوفسكى فى رثاء لينين حين يقول « فى الخامسة من بعد الظهر » . إلى بقية التفاصيل الدقيقة التى تنتهى بالموت .. فلايترك الموت إلى ماوراءه من معانى الاسنشهاد ودلالات المقاومة ، بل يؤكده تأكيداً « ماديًّا » صارخاً :

« الثور لا يعرفك
ولا شجرة التين
ولا جياد منزلك ولا نملاته
الطفل لا يعرفك
ولا الأصائل
لأنك قد مت إلى الأبد »[1]

وكأنه يريد أن يعيد إلى كلمة « الموت » معناها الحقيقى — مثل أراجون — بعد أن كادت تصبح « خبراً » عاديًّا لا « فعلاً » رهيباً ضاريًّا . وإلى جانب التفاصيل الدقيقة يقترب لوركا من الشعر السوفييتى وبابلو نيرودا على السواء فى معنى البطولة ، معناها الفردى الخاص ، لا معناها الإنسانى الشامل . ولكنه يميل إلى نيرودا فى الابتعاد عن « الحياة الخاصة » و « التجربة الشخصية » ، ثم يضيف بعداً جديداً هو ما يمكن أن ندعوه باللحظة التراجيدية ، أو هى — على حد تعبيره — ساعة الموت . لوركا يفترض فيك سلفًا أنك تعلم من يكون هذا « البطل » الذى يرثيه ، ولماذا قتل ، ولكنه يحرص غاية الحرص على تصوير « القتل » أو « الموت » . . إنه بعبارة أخرى يجيب على السؤال : كيف قتل ؟ ولا يعنيه أن يخبرك لماذا قتل . وتعميق « لحظة القتل » من شأنه جلاء بؤرة الصراع بين البطل والقوى التى يقاومها . ويركز لوركا على عملية « التعميق » هذه لأنها مصدر الاستجابة عند المتلقى ، والتفاعل مع البطل ، وأخيراً الانفعال بالمأساة ، أو الدفقة الشعورية التى تنساب من وجدانه المأزوم فى اتجاه الأزمة . . أى صوب المقاومة . على أن لوركا — من أجل هذا الهدف ، استجابة

(١) ترجمة ماهر البطوطى — مجلة « الهلال » — عدد أغسطس ١٩٦٧ .

المتلقى – لا يعمد إلى استلهام سير الشعراء « الأبطال » كما يفعل نيرودا مثلا ، بل هو يقصد إلى شخصيات عادية ، ولكنها حقيقية يعرفها الناس أو بعضهم ، إنه أقرب ما يكون إلى الشاعرة الروسية التى صورت الفتاة القتيلة بين الثلوج . غير أنه لا يقتصر على « الصورة الخارجية » بل هو ينطلق من المظهر الخارجى إلى ما هو أكثر فاعلية فى الوجدان . يقول فى « مصرع أنتونيو الكمبوريو » :

« إن صراخ الموت يدوى
قرب الوادى الكبير
إنها أصوات عتيقة تحيط
بصوت القرنفل النضر
لقد أنفذ عضاته الخنزير البرى
فى أحذيتهم
وفى صراعه ، كان يثب
كوثبات دلفين الماء ،
وأغرق ياقته المدعوكة
بدم الأعداء
ولكنهم كانوا أربعة خناجر ،
فانتهى بالسقوط صريعا .
وعند ما سمرت النجوم
حرباتها فى الماء الداكن ،
وعند ما حلمت العجول
بالأردية المزركشة بالمنثور
دوت صرخات الموت
قرب الوادى الكبير »

وتكاد لا تختلف قصائد لوركا الأخرى التى كتبها فى المقاومة عن هذا المطلع من حيث الجوهر : التركيز على بطولة الأفراد حقًّا ، ولكنهم الأفراد

العاديون ، التركيز على بؤرة الصراع أو اللحظة التراجيدية مع الاستناد على خلفية الصورة الشعرية الوافدة من الطبيعة وليس العكس . . أى أنها ليست الطبيعة « الحالّة » فى الأشياء ، وإن تضافرت معها فى صنع الحدث . ونحن نعلم أن لوركا لم يغن للمقاومة الوطنية بمعنى الغزو ، وإنما كان ينشد أغنيات المقاومة فى الحرب الأهلية (وقد مات عام ١٩٣٦) غير أن الحرب الأهلية الإسبانية على وجه خاص ، كانت حرباً بين الفاشست والديموقراطية ، أى أنها كانت تصغيراً مركزاً لمشهد الحرب العالمية الثانية بعد مصرعه بثلاث سنوات .

* * *

فليست الحرب الوطنية وحدها هى التى تشحذ « المواطن » إلى المقاومة ، وربما كان التمهيد للغزو يحرث لنفسه أرضاً فى قلب « الوطن » أفلا يحق لجنود الوطنية أن يذودوا عن أرضهم ضد العدو الداخلى بنفس القوة والقدرة التى يلاقون بها الغازى الأجنبى ؟ هذا هو السؤال الرئيسى الذى وجهه الشاعر التركى ناظم حكمت إلى ضمير الإنسانية المعاصرة . وفى صياغة أخرى نقول إن ثمة فرقاً بديهياً بين الحروب الوطنية والحروب الأهلية ، بين الحروب التى تستهدف صد العدوان القادم من الخارج بقصد احتلال أرض الوطن وسلب سيادة أهله عليه ، والحروب التى تستهدف التغيير الاجتماعى الداخلى بقصد تغليب نظام اجتماعى معين على نظام اجتماعى آخر . ولكن — هنا يتساءل ناظم حكمت فى معظم أشعاره — ألا يمكن أن تكون هناك حروب « داخلية » من حيث الشكل ، ولكنها تقوم من أجل صد عدوان خارجى له قواعده فى الداخل من حيث المضمون ؟ ويجيب أغلب النقاد المعاصرين ، إن شعر ناظم حكمت يندرج فى باب أدب المقاومة الوطنية ، لأنه ألهب الوجدان الوطنى فى تركيا وغيرها من بلدان العالم المعادية للاستعمار ، لكى تقاوم « الطغاة » من عملائه فى الداخل . ويكاد شعر ناظم أن يتميز عن شعر المقاومة فى مجموعه بأنه شعر « الحدث » لا شعر « الحادثة » . وهو بهذا المعنى يكاد يلج أبواب الشعر الدرامى ، بالرغم من أن أعمال ناظم حكمت الرئيسية هى أعمال سياسية مباشرة ، أكثر مباشرة من غيره من

الشعراء الآخرين . وهو الشاعر الذى « تأثر » به الكثيرون من الشعراء العرب الشباب طيلة الخمسينات من هذا القرن ، أى فى غمرة النضال العربى ضد الاستعمار . إلاّ أن أغلب شعرائنا لم « يتمثلوا » جوهره الحقيقى فأخذوا عنه « القشرة » السياسة دون اللباب الإنسانى والفنى . هذا اللباب الذى يمكن إيجازه فى « الحدث الدرامى » . . ربما كان هذا الحدث هو جماع جزئيات الحياة اليومية فى حياة الطفل « منصور » فى حرب بورسعيد عام ١٩٥٦ ، وربما كان هذا الحدث هو إضرابه عن الطعام فى زنزانة مظلمة باستانبول ، وربما كان الحدث متبلوراً فى فارس الشباب الأبدى الذى نلقاه فى قصيدته « دون كيشوت » حيث كانت بغلته البرصاء « حزينة ومشبعة بفكرة البطولة » . إننا قد نجد عند ناظم حكمت ، كما هو الأمر عند شعراء المقاومة جميعاً مايقترب من دائرة « السباب التقريرى المباشر » لقوى الشر ، ولكن تظل هذه السمة لديهم جميعاً ، أمراً عارضاً ، لايشكل ظاهرة فنية مستقلة .

* * *

ولعل مأساة الشاعر البلغارى « فابتزاروف » هى فى ذاتها إحدى قصائد المقاومة البطولية ضد الفاشية . . فقد انضمت الحكومة البلغارية إلى صفوف النازى فى بداية الحرب العالمية الثانية وسمحت لجحافل الجيش الألمانى أن يعبر أرض بلغاريا وأقدمت الجيوش البلغارية على احتلال يوغوسلافيا لتخفف من أعباء الحرب على ألمانيا . . وأحس الشاعر الذى تعلم من الحياة وحنكته التجارب ، أن بلاده تتردى فى حمأة الخيانة ، فقد رفضت « معاهدة عدم الاعتداء » مع الاتحاد السوفييتى لتجر الشعب البلغارى إلى أتون حرب يجنى ثمارها النازيون من الألمان وعملائهم فى الداخل . وفى هذا الصراع أدرك فابتزاروف أن المهمة الموضوعة أمامه وأمام رفاقه هى انتزاع الجماهير من بين أنياب الفاشست ، وكان قد عهد إليه بتحرير « صحيفة النقد الأدبى » فانهالت قصائده كالسياط على ظهور المعتدين تكشف أوراقهم التى ضللت الشعب زمنا قصيراً ، مالبث أن أفاق ، واستمع إلى شاعره المناضل يهتف من خلف الأسوار :

« بدلا من القافية تنفجر قنبلة
وتتألق السماء بالصواريخ النارية
وتلف الحرائق المدينة . . .
إنك ، لا بالحبر ، وإنما بالدماء تكتب »

وقدم فابتزاروف للمحاكمة متهماً بإثارة الجماهير ، ولكنه بفضل دفاعه عن نفسه ودفاع الكاتب منكوف عنه ، وبفضل ديمقراطية القاضي برئ وأطلق سراحه . غير أنه لم يتوقف لحظة واحدة عن حمل قصائده فى يد ، وأسلحته فى اليد الأخرى ، وكذلك لم يتوقف الجستابو والبوليس الفاشى البلغارى عن تعقبه حتى كان الرابع من مارس ١٩٤٢ حين تم القبض عليه مع الألوف من المناضلين أبناء الشعب البلغارى ، عماله ومثقفيه ، شيوعيين ووطنيين ديمقراطيين ، وكل من وقف بصلابة وحسم ضد تحول بلاده إلى قلعة هتلرية . وبدأ التعذيب الجهنمى مما لامثيل له حتى فى عهد محاكم التفتيش . . وانهار جسد فابتزاروف ، وبقيت روحه تتأجج بالثورة لترفع معنويات بقية الرفاق . وفى السادس من يوليو ١٩٤٢ بدأت المحاكمة ، وكانت الأحكام هذه المرة قد أعدت سلفاً . . وعلق الشاعر على الحكم بإعدامه بكلمات بسيطة « لقد عملت وناضلت فى سبيل سعادة شعبى ووطنى فإذا كان على أن أعاقب لذلك فإنى مستعد لتلقى العقوبة »[1] . وفى الثالث والعشرين من يوليو ١٨٤٢ نفذ الفاشست حكمهم على فابتزاروف ورفيقه بوبوف . . وبصوت واحد صرخا فى الجلاد :

« من يسقط فى معركة الحرية
لا يموت أبداً . . لا يستطيع أن يموت ! »

وسقط فابتزاروف شهيداً وبقيت قصائده من بعده ترسم للبطولة صوراً لن ينالها الفناء ، صوراً استلهم مادتها الدافقة بالحياة من أعماق « التجربة » التى عاشها حتى اخترق الرصاص صدره الواهن وانبجس الدم من قلبه الضعيف . . فمن لون الدم وحرارته كتب قصيدته « إسبانيا » :

« ماذا كنت لى ؟

---

(١) هذا النص والمختارات الشعرية والمعلومات الأساسية فى هذا الجزء من البحث مأخوذة عن كتاب « فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهير » لأحمد سليمان الأحمد .

لا شيء . . بلد الفرسان والهضاب الضائعة
ماذا كنت لى ؟ موطن وحشى
يشمل بالدم ، بوهج الخناجر
بسبحات الأغانى ، والقياثير
بالحب ، والغيرة ، والمزامير »

هذا هو « القاسم المشترك الأعظم » بين الشعراء الذين اتخذوا من إسبانيا وكفاحها المرير خامة فنية لقصائدهم : هذا المزج العميق بين الصورة الرومانتيكية والصورة النضالية المتوهجة أبداً بالدم . ولكن « مدريد » و « طليطلة » تتحول فى وجدان الشاعر من مجرد بطاقات رمزية إلى عالم بأكمله من « القضاء والقدر » الذى يحتم على الشاعر فيما يشبه الجبر الصارم أن يأخذ نصيبه فى معركة الإنسان الضارية من أجل الحرية.. لهذا يحترق فابتزاروف بالفرحة التى تهزه حتى النخاع ، تهزه بالرغم من الجسد الممدد بجانبه يسيل منه الدم وقد تشكلت من السترة الزرقاء واللون القانى ملحمة مركزة من ملاحم القرن العشرين . . فهذا دمه هو الذى يجرى فى عروقه اليوم ، وقد يسفحه البرابرة غداً ، هذا دمه هو الذى يسيل حاراً وبغير انقطاع من قلب صديق « .. كنا والمجارف فى أيدينا ، نعمل فى فرن واحد» :

« فدمك يجرى فى دمى
ومنه إلى عروق الأرض »

وهكذا كانت إسبانيا فى شعره « عالماً درامياً كاملا » كما قيل عنه بحق ، وليست مجرد رموز مجردة تومئ بالإشارة العابرة كشفرة سرية ، وإنما هى أقرب إلى « الكون الفنى » المستقل نسبياً عن الوجود الواقعى ، ولكنه يسكن مكان القلب من هذا الوجود والإنسان الذى يعيش فيه . ومن أعماق هذا القلب يشعر فابتزاروف بوحدة المصير بينه وبين « الإنسان » فى عالمنا :

« أنا هنا وهناك ، فى كل مكان
عامل فى تكساس ،
حمال فى الجزائر ،
شاعر . .
فى كل مكان أنا » ..

ومن أعماق هذا القلب يشعر فابتزاروف برفيف رومانتيكية جديدة ، تحتوى الواقع المربكل عفونته ، ولكنها تتجاوز هذا الواقع وتحلق فى آفاق رؤيا جديدة لم تتشكل بعد: رؤيا، سقط الشاعر دون أن يراها وقد تحولت ببلاده إلى عالم جديد ، رؤيا كانت فى ضميره حلماً يراوده فى اليقظة والنوم ، يقول :

« أريد أن أكتب اليوم قصيدة
حيث يستروح البيت أنفاس العصور الجديدة
وحيث تخفق أجنحة الشيطان المتباهى
الذى يذرع الكون من قطب لقطب »

لقد بقيت بلغاريا وإن سقط فابتزاروف « فليس المهم هو الشخص » كما يقول فى إحدى قصائده ، وقد سقط الألوف غيره « وليس المهم هو الاسم » كما يقول فى نفس القصيدة . وفى ليلة الإعدام كتب فابتزاروف قصيدتين : أولاهما لزوجته ، والأخرى لشعبه . وكأن الموت أضفى على ذهنه من الصفاء الروحى العميق ، مايدفع مخيلته إلى صياغة وداعه لزوجته فى هذا الإطار :

« سآتيك أحياناً فى غفوتك ،
مثل زائر بعيد ، غير منتظر . .
فلا تتركينى ، أنت ، خارجاً على الطريق
ولا توصدى بوجهى الأبواب !
سأدخل دون ضجيج ، وأجلس بهدوء ،
وعيناى مسمرتان ، فى الظلمات ، على وجهك ،
وعندما أكون قد تأملتك حتّى استنفدت النظر
سأطوقك . . ومن ثم . . سأمضى » .

بينما يصوغ نداءه لشعبه فى إطار مختلف :

« لقد سقطت . وسيحتل آخر مكانى .
وهذا كل شىء . . . !
ماذا يهم هنا اسم الشخص ؟

سأرمى بالرصاص ، ثم . . الدود !
كل هذا بسيط ، منطقى
ولكن فى العاصفة
سنكون دوماً معك
يا شعبى
ذلك لأننا أحببناك »

هذا الاختلاف « الشكلى » بين القصيدتين ، هو اختلاف التكامل ، وليس اختلاف التناقض ، هو أيضاً ذلك المزيج المركب من رفيف الرومانتيكية وأصداء الواقع الصاخب . . والحق أنهما يكملان بعضهما البعض كلونين فى صورة واحدة ، أو كخطين يتوازيان أحياناً ويتقاطعان أحياناً أخرى . . فالزيارة التى يستلهمها من مادة الحلم لرؤية زوجته بعد الموت ، هى الخط الذى يتكامل — بالتوازى أو التقاطع — مع الخط الآخر أو « العاصفة » التى يلتقى فيها دوماً مع الشعب المناضل . تماماً كلونين فى صورة واحدة ، لونها الأول هو « الحياة » التى ينبض بها قلب الشعب ، واللون الآخر هو النهاية الفاجعة التى تفاجئ الفرد فى خضم النضال ، وبخاصة إذا كانت نهاية شاعر غرد طويلا للحياة .

* * *

على أن بطولة فابتزاروف ، سواء تلك التى عبر عنها فى شعره ، أو التى عبر عنها فى حياته وموته ، تظل فى البداية والنهاية نموذجاً للبطولة « الشخصية » أو بطولة الفرد . . وبخاصة فى إطار دولة العدوان على الشعوب الأخرى ، فصورة « البطل » الذى يرى فى بلاده قاعدة للعدوان ، ويصبح هو فى وحدة قاسية مع ضميره الحر مقاتلا فى صفوف شعوب أخرى استهدفت للعدوان . . هى صورة أقرب ماتكون إلى الصورة التقليدية للبطل التراجيدى وإن تغلب الخط الملحمى على بنائه من خلال حركة الصراع بينه وبين نفسه حيناً ، وبينه وبين قوى الشر فى معظم الأحيان . غير أننا فى نهاية الأمر — مهما رجحت كفة

الصراع الداخلى فى لحظة أو كفة الصراع الخارجى فى بقية اللحظات – نستقبل صورة نموذجية للبطولة « الشخصية » أو بطولة الفرد . وعلى النقيض من ذلك تماماً تصلنا صورة البطولة فى شعر المقاومة الفيتنامية ، إذ هى تمثل فى عصرنا نموذج البطولة الجماعية فى مواجهة أبشع ألوان العدوان الحديث الذى تقوده الإمبريالية الأمريكية على نطاق العالم أجمع . ولكن فيتنام وحدها ، من بين جميع النقاط التى ركزت عليها الولايات المتحدة ، تمثل « نقطة قوة » فى كيان البطولة المناضلة ضد الوحش الأمريكى . فإذا كان « جيفارا » هو الصورة النموذجية لبطولة عصرنا على مستوى الفرد، فإن فيتنام هى الصورة النموذجية لبطولة عصرنا على مستوى الجماعة . . والشاعر الفيتنامى المناضل ، وقد ترسب فى تكوينه هذه الحقيقة الهامة ، تخلص تماماً من تراجيدية الشاعر البلغارى ورومانتيكية جيفارا، ومنح الغلبة نهائيًّا للصراع الملحمى . وأقول « الصراع الملحمى » وليس البناء الملحمى ، لأن الشعر الفيتنامى المعاصر لايقوم بناؤه على أساس الملحمة فى شكلها الخارجى ، إذ هو من هذه الزاوية أقرب إلى نظام البالاد والسوناتا فى الشعر الغربى . وإنما هو يستلهم من الملحمة جوهرها المحتدم بالصراع بين الفرد والقوى الخارجية .

ومن الطبيعى أن يكون مشهد « الحرب » هو الخط الأساسى فى صورة البطولة التى يرسمها شعر المقاومة الفيتنامى ، ولكنه الخط المركز القصير الذى يصل إلى هدفه من أيسر الطرق . . ولعل قصر هذا الخط وتركيزه يضفى عليه شيئاً من المباشرة الصارخة ، ولكن منذا الذى يعيش فوق أرض فيتنام دون أن تتخلل حياته « الصرخات»؟ . . ومع هذا فإن الحرب – على الطبيعة هناك – ليست بمعزل عن الحياة اليومية ، بل لقد أصبحت جزءاً لايتجزأ من هذه الحياة بحيث إن الشاعر الفيتنامى لايحس بأنه يهتف أو « يقرر » حين يصرخ سانه هاى فى « أغنية المقاتلين » :

« البنادق والقنابل ليست طريقنا إلى الحياة
فلم نكن أبداً أصدقاء للحرب ،

ولكنهم أقبلوا مسلحين حتى الأسنان ،
فهل نسلم أنفسنا للعبودية ؟ كلا »[١] .

لايحس الشاعر الفيتنامى بأنه خرج على أصول الفن التى تميل إلى الإيحاء بدلاً من الصراخ ، ولكنا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذ قرأنا هذا الشعر بمعزل عن تصورنا لما يجرى على أرض بلاده . . فهو يكتب القصيدة بيده اليمنى ويمسك البندقية بيده اليسرى ، وهو ليس نموذجاً مفرداً شاذاً ، بل هو ذرة دم تجرى فى القلب الأكبر الذى يضخ الدماء كل لحظة بلا توقف . فالشعب كله هو هذا الشاعر ، يأكل ويشرب ويحب ويقاتل فى وقت واحد . ولم يعد هناك وقت للحب وآخر للضرب ، لأن العدو لايمنحهم الفرصة لهذه التفرقة ، فأصبحوا يحبون وهم يقاتلون ، ويقاتلون وهم يمارسون بقية أشكال حياتهم الطبيعية . أى أن القتال جزء لاينفصل من هذه الحياة « الطبيعية » وليس استثناء ، وهو يخص الشعب بأسره ، وليست له جهة أخرى للاختصاص . هذه المعانى تتدفق من أعماق التجربة الفيتنامية فى كتابة شعر المقاومة ، فمن النادر أن نجد قصيدة نضالية خالية من الحب ومآسيه . وبالطبع لابد وأن تكون الحرب — لا القدر أو المجتمع ! — هى مأساة الحب الأولى فى فيتنام . . فالأغلب أن العاشق أو الحبيبة يلقى أحدهما أو كلاهما مصرعه على يدى العدو . وأن تكون الحرب هى مأساة الحب ، فإن الشعراء الفيتناميين يضيفون إلى الصورة الشعرية أبعاداً جديدة عرفها كل شعر عظيم فى الماضى ، ولكنها تستمد جدتها وحيويتها من طبيعة العصر وروح القرن العشرين الذى نحيا فى ثلثه الأخير . فى قصيدة سانه هاى « لقد عبرت الخط الفاصل » نعيش معه فى حلم أشبه بكابوس التقى فيه بحبيبته التى فارقها منذ بعيد فلم تتخذ لنفسها زوجاً آخر ، ولكن الذراع التى كان يستريح عليها الرأس العاشق أصابها جرح من رصاص العدو ؛ فلم يعد لها مكان تستند عليه :

« جف حلقى ،
وأمست دموعى تحمل ألمى .

---

(١) جميع المختارات الشعرية الفيتنامية مأخوذة عن الطبعة الإنجليزية لكتاب « الأدب وحركة التحرر الوطنى فى جنوب فيتنام » الذى قمت بنقله للعربية بعنوان « أدب المقاومة فى فيتنام » منشورات وزارة الثقافة السورية .

فى صدرك حيث كنت أدفن رأسى
كان الغضب يغلى
صاح الديك فى مكان ما ،
واستيقظت من نومى ،
وحين تذكرت حلمى
ثقب فؤادى الأسى .
من الجنوب الشهيد ،
أواه ، هل تعرفينه يا حبيبتى ؟
كل ليلة ، حين أقابلك ، يعبر قلبى
حدود الخط الفاصل» .

فى ضفيرة واحدة من الماضى والحاضر والمستقبل ، من الحب والحرب ، من الحياة والموت ، نسج الشاعر هذه المأساة الموغلة فى البساطة والتعقيد معاً . . هى قصة حب بسيطة حقًّا ، ماتت فيها الحبيبة وأصبحت ذكرى تتوهج فى خيال الشاعر كلما أوى إلى فراشه لينام فيعبر الخط الفاصل بين الحرب والسلام ليعيش لحظات هانئة مترعة بالحب ، تتوسل إليه الذكرى بالذراع المكسورة أن يغط فى النوم فلن يجد الرأس العاشق مكاناً يأوى إليه ، ولكن ديكاً يصيح فى مكان ما يثقب فؤاده بالأسى لأنه سرعان مايتنبه إلى حقيقة وحيدة تملأ حياته كلها ، نوماً ويقظة ، هى أن قلبه بمفرده هو الذى يعبر حدود « الخط الفاصل ». وبالرغم من بساطة البناء الدرامى فى القصيدة ، إلا أنه كلما توغلنا فى هذا القلب الذى يرحل كل ليلة من « الجنوب الشهيد » ندرك أنه قلب شعب كامل يتوق فى أحلامه إلى الحب ، ولايرى مفرًّا من الحب ليعبر الخط الذى يفصل بينه وبين السلام . وهو نفس المحور الذى تدور من حوله قصيدة « وطنى » للشاعر جيانج نام . . فقد أحب وطنه فيما مضى من كلمات الكتب وصيحات الطيور وصيد الفراش وجلد أمه له بالسياط . ويذكر فيما يذكر أن فتاة صغيرة شاهدته يبكى ذات مرة على أثر « علقة ساخنة » من أمه . ثم انطلقت الثورة وبدأت

« الحرب الطويلة » وانضم إلى صفوف المناضلين . وعاد ذات يوم ونظر فى عينى جارته الصغيرة – التى لم تعد صغيرة – فأحس بالدفء بالرغم من انهمار المطر . وحين عاد مرة أخرى أثناء فترة ساد خلالها الهدوء تصارحت العيون بما لم تش به الكلمات . وفى المرة الثالثة لم يجدها . قتلها الأعداء وألقوا بجثتها بعيداً ، لأنه لم تكن أقل منه « حياة » « ولا « وجوداً » فى هذا الوطن :

« لقد عشقت وطنى ذات مرة ، لطيوره وفراشه ،
والأيام التى أمضيتها لعوباً شقياً تجلدنى أمى بالسياط
وإنى لأعشقه الآن ، لكل ذرة من تراب الأرض
يتوسدها جزء من جسد ودم الفتاة التى أحببتها للأبد» .

هكذا ترتفع المرأة – أو تكاد – فى القصيدة الفيتنامية المعاصرة إلى مستوى الأسطورة ، إنها من الملامح الرئيسية فى صورة البطولة التى يقدمها هذا الشعر لا لأنها المرأة التى حفل بها الشعر على مدى الزمان ولكن لأنها « المرأة الفيتنامية » التى جعلت للحب والحرب مذاقاً واحداً ، ومن الحياة والموت مشهداً واحداً . لهذه تكاد ترتفع إلى مستوى الأسطورة فهى « الوجه الغائب » بلحمه ودمه ، الحاضر دوماً بروحه ، كأنه روح فيتنام كلها ، روح المقاومة الجسورة الصامدة . إننا فى معظم أشعار المقاومة ، نلتقى بالمعانى المجردة كالحرية والثورة أو المعانى المجسدة كالأرض والعرض ، أو معانى النضال المباشرة كالعقيدة والإيمان والحزب . . ويحاول الشعر الفيتنامى الحديث أن يقدم صورة جديدة هى أقرب إلى صورة « الزا » عند أراجون ، مع اختلاف بسيط هى أن لكل شاعر فيتنامى الزاه ، بينما تغنى شعراء المقاومة الفرنسية بأشياء أخرى عديدة . إن المرأة والحب هى القاسم المشترك الأعظم بين شعراء فيتنام الجنوبية ، وهى ليست المرأة « الأنثى » بقدر ما هى المرأة « النضال » . هذا لاينفى مطلقاً أن عبق الأنوثة يجذب أنف المناضل الفيتنامى إلى حبيبته ، ولكن عطر المقاومة هو عرق جميع النساء وعطرهن الذى يشد المناضلين من الشعراء إلى تطريز أسمائهن من ضفائر الأسطورة . يستهل جيانج نام قصيدته « عبور قرية فى الليل » قائلا :

«كان القارب قادماً فى الهزيع الأخير من الليل :
وأكوام البوص بارزة على سطح الماء .
والمجداف يهز السماء المرصعة بالنجوم ،
والطائر الشارد استدار فى الفضاء

أدارت فتاة السامبان[1] قدميها بسروالهما ،
وهبت ريح باردة من الكثبان ،
وحملت الأمتعة إلى ظهر السفينة ،
الزهور المتوحشة والحشائش الجافة : رائحة الغابة والجبل .
وإذ تلامست يدانا ، احمرت وجنتاها ،
لفحتنى أنفاسها الدافئة ، وتوترت إيماءاتها السريعة »

ويكاد أن يصف لنا صورة تفصيلية لما جرى للقارب وتهديد العدو حتى وصوله بسلام ، ليبرز شجاعة الفتاة من ناحية و « إنسانية » المناضلين من ناحية أخرى . . فليس الأبطال تماثيل مجوفة باردة ، ولكنهم بشر يحيون بطولتهم من خلال إنسانيتهم ولايفقدونها إذا انساقت هذه الإنسانية مع الحب والمرأة وكافة المشاعر « الطبيعية » لبقية البشر . لا لشىء ، إلا لأن البطولة فى هذا الجزء من العالم ليست مقصورة على « أفراد » بعينهم ، وإنما هى بطولة كل كائن بشرى يعيش ويتنفس ، وبالتالى فليست هناك حاجة إلى أقنعة تحمى البطولة من « عيون الناس» لتمارس حقوقها البشرية بعيداً عنهم حتى تحتفظ لنفسها فى أذهانهم «بصورة غير بشرية جديرة بالتأليه » . البطل هناك هو فيتنام سواء تجسد فى فتاة السامبان وهى تقود السفينة الصغيرة وسط أهوال الظلام وتربص العدو ، أو وهى وقد احمرت وجنتاها حين تلامست يداها بيدى زميلها . إن البطولة ليست فى امتشاق السلاح فحسب ، وإنما تتجاوز هذه الخطوة اليسيرة على المواطن الفيتنامى إلى مقاومة الموت من الداخل . فالموت الخارجى على أيدى الأعداء ، لم تعد له السطوة على النفوس كما هو الأمر فى بلاد أخرى ، وإنما الموت الذى يقاومه المناضل

---

(١) نوع من السفن الصغيرة يستخدم فى الشرق الأقصى .

الفيتنامى فى شعره وينتصر عليه فى حياته هو الموت الداخلى ، موت النفس . . فأن يعيش الإنسان حياته العادية البسيطة بكل نقائصها وعيوبها هو نوع من المقاومة التى تنبع بطولتها من القدرة على « الحياة » مجرد الحياة الطبيعية بما تشتمل عليه — فى أحد جوانبها — من نزوات .

ويمتزج الحلم بالواقع فى الشعر الفيتنامى ليصوغ الشاعر تجربة النصر فى إطار من الأمل يشبه اليقين . . فلربما تموت الحبيبة أو يجرح العاشق فى الحرب ، ولكن الظلال القاتمة التى تتمدد من قامة المأساة ، ليست ظلالاً أبدية . والمرارة التى تخلفها ليست فى طعم العلقم . . وإنما هى مرارة مؤقتة . لذلك تشف ظلال المأساة حتى لتصبح خيالاً سرعان مايتبخر مع أشعة الشمس . وكذلك تخف درجة المرارة حتى لتصبح لذعة طارئة . هكذا يغنى « فيين فونج » فى قصيدته « سنتزوج فى الربيع » . . لقد تأهبت القرية كلها لليلة العيد فاستحم كل شىء فى ضوء القمر وهاجت الأشواق تعربد فى ذاكرته :

« إننى أفكر فيك يا حبى ، فى تلك الأيام المظلمة
حين عشت تحت الأرض فى سرداب ،
أكلت من قصعة الأرز وشربت من فياسكا ،
أنفث غضبى على سطح الأرض الباردة .
واشتريت لى أرزاً كل ليلة ، وعيناك تبرقان ،
والنجوم وحدها هى التى شهدت حبنا ،
لقد حلمت بـ « كوك انه داى »
عند ما رأيتنى أنت « لوونج سون با »[1]
وانفتح قبرها ذات مساء
وخرجت منه فراشتان بيضاوان غابتا فى السماء ،
تحررا من الظلم ، وها هما يتمتعان أخيراً بالسعادة » .

(١) عاشقان تعيسان فى قصة قديمة .

وتروى لنا بقية القصيدة كيف وصلته قطعة قماش كتبت عليها أنها فى غمرة المقاومة لاتزال ، ولكن الرسالة تلوثت بدماء حاملة الرسائل المناضلة التى قتلها العدو فى الطريق . . وكأن الشاعر وهو يبحث فى ذاكرته عن الحبيبة الغائبة عليه أن يتذكر وجهاً آخر لفتاة لقيت مصرعها ولابد أن كان لها عاشق مايزال يبحث عنها فى ضجة العيد ! نوع جديد من الرومانتيكية الثورية يتبادل فيه الرجل والمرأة صدارة الصورة ، فلم تعد المرأة فى انتظار « الغائب » ، للفارس ، البطل . . وإنما هما يلتقيان على خط النار تارة ، وبين جدران الذاكرة والأحلام تارة أخرى ، يلتقيان على طريق واحد ، هو الحرب من أجل السلم ، والحرب من أجل الحب . . وسيلة كريهة لغاية جميلة ، ولكنه تعقيد الحياة التى لم تتخل بعد عن الجمع بين النقائض ، ولو أدت إلى هذا الحشد من المآسى . وهو التعقيد الذى يصل بقصيدة فولكورية أعاد صياغتها نجوك آنه بعنوان : « ظلال شجرة كنيا »[1] إلى الذروة . . فهى أغنية فولكورية يوظف فيها الشاعر الضمائر الثلاثة ، المتكلم والغائب والمخاطب ، ويستخدم فيها الأزمنة الثلاثة ، الماضى والحاضر والمستقبل ، ويجرد فيها الأماكن الثلاثة ، السماء والأرض وما بينهما .. حتى يحيط بإحاطة أسطورية بهذا الذى يجرى على أرض بلاده ، والذى لابد أن الأجيال القادمة سوف يعوزها البديل الأسطورى عن الواقع حتى تتمثل ضخامة التجربة وروعتها . والقصيدة أشبه بحلم من مقطعين :

« فى الصباح ذهبت إلى الحقل ،
رأيت ظلال شجرة كنيا العظيمة ،
تمتد وتنحنى نحوى
وتغطينى حتى الرسغ
لقد عدت إلى بيتى مفكرة فيك
ولم أستطع أن أنام .
عند الظهر أقبلت أمى من الحقل
لقد رأت ظلال شجرة كنيا ،

---

(١) فى الإنجليزية تكتب هكذا K'nia .

والظل المستدير أسفل الشجرة
غطى ظهر أمى ؛
أمى عادت إلى البيت مفكرة فيك ،
بكت أمى » .

يعتمد الشاعر هنا على المرئيات المألوفة اعتماداً تامًّا ، فالحقل والشجرة العظيمة والظلال والأم هى جماع الرؤية البصرية التى تقتحم مخيلة الشاعر . أما الحدث فهو هذه الظلال التى تمتد بطول الشجرة الكبيرة حتى تغطى من يقف بقربها حتى الرسغ ، هذا ماحدث له فى الصباح ، وهو نفسه ماحدث للأم عند الظهر . وبين الابن والأم تغيب عن ناظرينا شخصية ثالثة يفكر فيها كلاهما ، يفكران فيها حتى البكاء . وليس من شك فى أن شجرة « K'nia » هذه لها علاقة وثيقة الارتباط بالفولكلور الفيتنامى ، والشاعر يستخدم ماتوحى به من معانٍ فى نسج هذه «الرؤيا» التى يتوقف بها المقطـع الأول من القصيدة عند حدود التفكير فى هذا « الشىء » الثالث الذى لانراه ، وبكاء الأم التى غطى ظهرها الظل المستدير أسفل الشجرة . لعل الشاعر هنا يزاوج بين الرمز والأسطورة فى هذه القصيدة الرائعة . ولكنا حين نقول الرمز إنما نقصد ذلك المعنى الحديث فى الأدب الأوربى ، وليست « الكناية » المعروفة فى الأدب العربى . . فليست هنا « بدائل» مادية بأخرى معنوية أو العكس كالشفرة . وكذلك البناء الأسطورى فى القصيدة لايرتكز على الإشارات الجزئية العاجلة ، وإنما ينسج الشاعر فى كيان الأسطورة « ككل » كهفاً يودع فيه رؤياه الموغلة فى الذاتية والتفرد من ناحية ، والمبطنة بوجدان أمه بأسرها من ناحية أخرى . يستكمل الشاعر أسطورته قائلا :

« سألت شجرة كنيا ،
« أنبئينى إلى أين تتجه الرياح ؟ »
« إنها تتجه إلى حيث تشرق الشمس »
سألت أمى شجرة كنيا :

« من أين تمتص جذورك المياه ؟ »
« إنها ترتوى من ينابيع الشمال »
إن دودة الأرض تعيش فوق التربة التى تغذيها ،
إن طائر الا « فى » يعيش فى الغابة التى تأويه .
إننى وأمى نفكر فيك ،
أنت التى تجددين نفسك عند ينابيع الشمال ،
كظل شجرة كنيا ،
كريح شجرة كنيا » .

سؤالان ، أولهما يتوجه إلى المستقبل ، فالرياح التى تتجه إلى مشرق الشمس هى « المسار الزمنى » فى القصيدة ، والثانى يتوجه إلى الماضى ، فالجذور التى تمتص المياه من ينابيع الشمال هى « التحديد المكانى » فى القصيدة . . ولعل الوجه الغائب عنى وعنك الآن ، الوجه الحاضر أبداً فى ابتهالات الابن والأم ، هو الثورة ، هو فيتنام التى لاينفصل جنوبها — أو جذورها — عن شمالها أو ينابيعها ، والتى يمتد شعاعها إلى قرص الشمس حيث الشرق هو مآلها ومثواها . . فإذا كانت ديدان الأرض لاتحيا إلا فوق التربة التى تغذيها ، وإذا كان طائر الا « فى » لايعيش إلا فى الغابة التى تأويه ، فإنه من حق فيتنام الثورة ، أن ترتوى من « ينبوع » شمالها وأن تلتمس الدفء فى شمس الشرق وليس بين أحضان الولايات المتحدة . إن هذه القصيدة التى تعد من أروع قصائد شعر المقاومة الفيتنامية ، إنما تستمد روعتها من هذا المناخ الفولكلورى الخصب الذى يربط بين « التراث » فى حياة الشعب الفيتنامى و « المستقبل » الذى ينتظر هذا الشعب فى أقصى القمم ، عند تخوم الشمس عبر هذا « الحاضر » المجيد ، حاضر الثورة التى ألهبت فى خيال الأجيال المناضلة فى شتى بقاع العالم حرارة الأمل فى حياة حرة . وما الابن والأم إلاعلاقة الأجيال ببعضها البعض ، وما الظل إلا صورة التراث ترسمها قامة الشجرة المديدة ، فيتنام العظيمة . وما الريح إلا تيار المستقبل ، المتجه دوماً إلى حيث تشرق الشمس .

ويختلف الشعر الوطنى الأفريقى فى كثير من صفاته عن خصائص شعر المقاومة فى أوربا وآسيا . ذلك أن تاريخ القارة السوداء مع الاستعمار من ناحية ، ومع الحضارة من ناحية أخرى ، قد أفرد لفنها صفحة جديدة تماماً فى تاريخ الأدب ، تكاد كل كلمة فيها أن تكون ناقوساً يدق بغير انقطاع لمقاومة الغاصب الأجنبى . إن تاريخ الأدب فى أفريقيا ، والشعر بخاصة ، هو نفسه تاريخ المقاومة الأفريقية ، ولذلك كان أدب المقاومة ، والشعر فى طليعته ، ذا جذور عميقة فى الأرض السوداء ، وتقاليد غائرة فى الوجدان الأفريقى . . فهو ليس حدثاً طرى العود ، وليس ضيفاً عابر المقام ، وإنما هو يستمد قوته وضعفه وتاريخه من القوة والضعف والتاريخ الأفريقى . وإذا كنت أتخذ قصيدة الشاعر الغينى كونتيه « سايدون تيديانى » نموذجاً للدارسة فى هذا البحث فليس ذلك لأنها تختلف من حيث القيمة الفنية عن إنتاج الشعراء الأفريقيين العظام ، وإنما لكونها تجمع بين أهم الخصائص الفنية والفكرية فى الشعر الأفريقى الذى يختلف فى الكثير عن شعر الأمم الأخرى ، ولأن الشاعر صاحبها يكاد أن يكون غائباً عن مجلدات الشعر الأفريقى ومختاراته التى تخضع فى صدورها لأهواء دور النشر فى أوربا وأمريكا . والقصيدة عنوانها « الشهداء » وقد نشرت بالعدد الأول من مجلة « الأدب الأفريقى الآسيوى » .

يفتتح « كونتيه » قصيدته بقوله :

« الدم المحرق ما زال يسيل
على الرمال السوداء فى الطرقات
الدم يسيل ، ويخصب الأرض السوداء
إن الموتى المغمورين يذهبون ويقبلون
فى تضاعيف ذكريات أوراق الشجر ، والسماء »

حين قلت إن هذه القصيدة تجمع « أهم » الخصائص فى الشعر الأفريقى التى يختلف بها عن أى شعر آخر ، لم أكن أقصد بالطبع أن هناك قصيدة واحدة يمكن أن تمثل شعراً بأكمله . ولكنى قصدت أن هناك شعراً قد يبلغ فى القصيدة

الواحدة أبياتاً قليلة العدد ، ولكنه وهب هذه الصفة النادرة فى كل شعر ، أنه يجمع أهم الخصائص « القومية » فى الشعر الأم . ولما كان الشعر الأفريقى بأكمله هو شعر « قومى » أولا وقبل كل شىء فإنه فى إمكان القصيدة الموهوبة أن تمنحنا هذه السمات التى لاتختلف بها وحدها ، وإنما يختلف بها الشعر الذى تنتمى إليه ، عن أى شعر آخر .

وقصيدة « الشهداء » تقول فى افتتاحيتها إنها من الشعر الموهوب فى تقديم « النموذج » المفرد الدال على الكل ، الدال على الجوهر ، أو الخط العام . فالعمود الفقرى فى بناء هذه الافتتاحية ، وبقية مقاطع القصيدة هى « الصورة » الحسية ذات البعدين فى الزمان والمكان . وبالرغم من هذا البعد المزدوج ، فإنها صورة مباشرة تقطع المسافة بين الكلمة والرمز بأن تجعل قاموسها هو معجم الحياة الواقعية بكل كثافتها .. فالدم « يسيل » على الرمال ، و« يخصب » الأرض . . وليست هذه مجردات من قبيل المجاز ، فالإخصاب الذى يحدثه الدم للأرض ، هو إيمان عميق الغور فى نفسية الأفريقى وتاريخه الحضارى . فى اللغة العربية تقول إن الدم يروى شجرة الحرية من قبيل البلاغة اللفظية ، ولكن الشاعر الأفريقى حين يتلفظ بالأرض والدم ، فهو يجتر تاريخاً كاملا على شفتيه ، وهو يجتر إيماناً عميقاً من الوجدان . وهذا مالا يجعل من كلماته « رموزاً بلاغية أو كنايات » وإنما هى ذرات الواقع الحى الذى عاشه ويعيشه ، عاشه فى الماضى تاريخاً ، ويعيشه الآن حضارة . وليس « الموتى المغمورون » أو ملايين الشهداء مجرد أسماء مجهولة تقام لها النصب والشواهد ، وإنما هم يعودون إلى « التجسد » فى أوراق الشجر ، تجسداً أقرب إلى الرهبنة والتبتل فى معبد المقاومة . لقد سفحوا دماءهم على الأرض فأخصبتها ، وأورقت الأشجار بحرارة أرواحهم التى لم تفارق « العالم الأفريقى » ولا خياله ، وإنما هى تشارك من موقعها « ولو بالذكريات » .

« والموتى الذين يكسوهم الشرر

إذ يحطمون الليل الذى لا نجم فيه »

فذكريات الموتى ليست موالاً ولا نايا يستدر الحنين من الحنايا ، ولكنهم مناضلون لايكفون عن المقاومة بالرغم من النصر المؤقت الذى يحرزه العدو بسفح دمائهم . والشاعر هنا يستغل أقصى إمكانيات الذخيرة الوجدانية عند الأفريقى ، يستغل خرافاته وأحلامه وأشواقه وعقائده ، فى صياغة « الخنجر » الذى عليه أن يغرسه فى ظهور الأعداء « الذين تطهروا من لوثات الدماء ، فى ولائم الأحشاء السوداء » فهو يستنفر روح الثأر والغضب والعنف التى يتصف بها الأفريقى على أنها سوءات التخلف ، يستنفرها من كيانه الفردى ليوحد « روح الجماعة » فى ثأر كبير مشترك ، فى غضب عظيم مشترك ، فى عنف واحد مشترك ، لينزل بضربة قاضية على الجلادين الذين غنوا أغانيهم وصمتوا :

« نسوا موتانا الذين يعلو شفاههم الزبد »

فالموتى ، الشهداء الأحياء ، هم الذين ينسجون البنية الدرامية فى القصيدة ، هم الذين يقيمون أعمدة البناء بدمائهم التى سالت على الرمال السوداء ، وأرواحهم المنبثة فى أوراق الشجر ، واقتحامهم لليل الذى بلا نجوم حتى يفيق هواه « أكل أحشاء السود » الذين نسوا موتانا وقتلاهم ، شهداءنا وضحاياهم . فإذا اجتمع الموتى جنباً إلى جنب مع الأحياء باتت دروع العدو رقاقاً كالشمع :

« هشة ، هاربة من وجه الحجر المحترق ،
سوف تتطاير مزقاً كخيوط العنكبوت
فى ضباب نهاية الفصول
بالأمس ، كان الليل .
وغداً
غداً سوف يشرق النهار »

ولاينبثق هذا التفاؤل من أوهام المنى ، وإنما يوحى بها الاتساق الشعرى فى القصيدة منذ البداية . لهذا لايجىء التفاؤل « مفاجأة » درامية ، أو نشيداً انفعالياً متحمساً ، وإنما استكمالاً عفوياً يتماسك مع ضرورة الفكر والوجدان السائد على روح الشاعر والمتلقى معاً .

وبعد ، فالشعر هو « فن المقاومة » فى لحظة حضور ، نادراً ما يتنبأ بالكارثة ، وقليلاً مايؤرخ للهزيمة ، ولكنه دائماً فى خط النار ، بل خط القتال الأول من الجبهة . والشعر هو فن المقاومة بمعناها الوطنى ، ونادراً مايتخذ أبعاداً إنسانية شاملة ، وقليلا مايرتكز على أبعاد اجتماعية واضحة ، ولكنه دوماً هو رسول الدفاع عن الأرض وإنسانها . لذلك كانت صورة البطولة فى شعر المقاومة أقرب ماتكون إلى السيرة الذاتية للشاعر متمثلا أعمق خصائص الفرد ، وأشمل جوهريات الوطن .

الفصل العاشر

رؤيا البطولة فى شعر المقاومة المصرية

إذا كان الشعر هو « فن المقاومة » بشكل عام ، فإن هذا المعنى لايتحدد فى سرعة الاستجابة الشعورية من جانب الشعراء فحسب ، وإنما يتحدد هذا المعنى كذلك فى قدرة البناء الشعرى على تمثل « الحدث الوطنى » واستيعابه فى صورة مركزة قادرة على الوفاء بتجسيد مشاعر الفنان وأفكاره . ولعلنا فى تاريخ مصر الحديث نجد فى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ أبرز مراحل « شعر المقاومة المصرية » وأكثرها ازدهاراً .. فلقد تجاوز الشعراء المصريون — من ناحية الكم — بقية زملائهم الأدباء فى التعبير عن « الحدث الوطنى » وتمكن بعضهم من الوصول إلى درجات من النضج والاكتمال . ولقد جاءت معظم الأعمال الروائية والمسرحية التى صاغت من العدوان محورها الفنى ، متأخرة — فى حساب الزمن — بما يقدر أحياناً بعشر سنوات . ولم تكن هناك فى الميدان — إلى جانب الشعر — سوى القصة القصيرة التى لم تصل فى أحسن أحوالها إلى مستوى الشعر ، من زاوية الكم على الأقل . وذلك باستثناء الأغنية التى تعد فى نماذجها الطيبة فرعاً فى دوحة الشعر .

والحق أن العلاقة بين الشعر والعدوان فى ١٩٥٦ تستحق الالتفات لأكثر من سبب . . فقد كانت « جبهة الشعر » إن جاز التعبير ، هى أعرض الجبهات الأدبية التى عرفتها المقاومة المصرية الحديثة ، إذ بينما نستطيع أن نجعل من محمود سامى البارودى وعبد الله النديم لساناً مباشراً للثورة العرابية ، كما نستطيع أن نجعل من سيد درويش وبيرم التونسى لساناً ناطقاً باسم ثورة ١٩١٩ ، فإننا نستطيع أن نرصد عشرات الأسماء التى نطقت شعراً — بمختلف اللهجات والاتجاهات — إبان العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، ولاعبرة فى هذا الصدد بما تواضع بعض المؤرخين والنقاد على تسميته « بشعر الثورة » الذى يبتعد فى

الكثير الكثير عن الثورة ويقترب فى القليل القليل من الشعر . فالثورة فى « شعر » هؤلاء وأولئك كانت فى الأغلب الأعم إحدى « المناسبات » التى لاتزيد — فى مضمونها العميق — عن مضمون التهانى بمولود سعيد أو ترقية أو مضمون التعازى والرثاء . أما شعر البارودى والنديم وألحان سيد درويش وأغانيه فقد كانت هذه النماذج « قضية » يحياها أصحابها حتى النخاع ، قضية هى الأصل وغيرها فروع ، بينما كانت الثورة فى حياة الذين تضم أسماءهم وبضعة أبيات من شعرهم مجلدات — قبل أصحابها أن يسموها « بشعر الثورة » — مجرد عابر سبيل وعرض زائل ، لأن قضيتهم الرئيسية كانت شيئا آخر هو السلطة الخديوية عند شوقى ، وهو الجامعة الإسلامية عند أحمد محرم ، وغير ذلك من الأهداف التى قد يختلف الناس حول تقييمها ومكانها من التاريخ ، ولكنهم لايختلفون عن كونها « موقفاً » بعيداً خطوة أو خطوات عن مسار الثورة المصرية .

وإلى تيار البارودى والنديم وسيد درويش وبيرم التونسى ، ينتمى الجيل المصرى الجديد من الشعراء الذين واكبوا عدوان ١٩٥٦ فى أعرض جبهة أدبية عرفها تاريخنا الحديث . وعندما أطلق كلمة « تيار » على شعراء الثورة العرابية وثورة ١٩١٩ فإنما أقصد به « المقاومة » فكراً ووجداناً وحملاً للسلاح تتفاوت درجة الانخراط فى سلك هذا التيار من التوحد مع الثورة كما هو الحال مع عبد الله النديم ، إلى النفى خارج البلاد كما هو الحال مع بيرم التونسى . إلى هذا التيار الذى يتخذ من المقاومة محوراً رئيسيًّا ، ينتمى الجيل المصرى الجديد الذى انبثق صوته الشعرى مع إرهاصات الثورة وفى أتونها . أى أن هذا الجيل — من إحدى الزوايا — هو وريث أعرق التقاليد الثورية فى الشعر المصرى . ولكن هذا الجيل من زاوية أخرى هو « ثورة » على التقاليد الشعرية السابقة عليه ، لقد وضعه التاريخ على تخوم مرحلة ثورية فى المجتمع والشعر على السواء . فهو يأخذ حقًّا عن أسلافه أروع ماعندهم وهو تجسيد الثورة فى أشخاصهم وفى شعرهم ، ولكنه يتجاوز هذه الخطوة إلى ما هو أعمق ، إلى التوحيد بين الثورة وشعرها . فقد تصادف أن ولدت حركة الشعر الحديث فى أواخر الأربعينات وأوائل

الخمسينات ، أى إبان مرحلة الغليان المحتدم فى باطن الأرض المصرية الحبلى بالثورة . ومن هنا حمل هذا الجيل أعباء ثورتين ، ثورة الشعب وثورة الفن ، وإن كان الكثيرون من رواد الثورتين يرونها ثورة واحدة ذات شقين ، فالشعب والفن وحدة واحدة ، وليست ثورة الشعر الجديد إلا استجابة عميقة لثورة الشعب فى إطارها الجديد .

وكانت العامية المصرية أقدر قوالب التعبير اللغوى فى التقاط الظاهرة الشعورية المضطرمة فى قلوب المصريين ، لا لأنها لغة التخاطب بين أوسع الجماهير ، بل لأن تراثها الفنى أعمق نفوذاً لدى الوجدان الشعبى من التراث العربى الفصيح . ويشهد التاريخ الوطنى لهذا الشعب أن أغنيات سيد درويش قد عاشت بين جوانبه إلى الآن ، بينما ترقد آيات شعر البارودى « نصوصاً » فى كتب المحفوظات المدرسية ، فالعيب هنا ليس كامناً فى شعراء الفصحى ، وإنما نستطيع القول بأن الوجدان المصرى لايزال وجداناً « عامياً » إن جاز التعبير ، أى إنه يجيد استقبال العامية وتمثلها والتفاعل معها أكثر من إجادته لاستقبال الفصحى . ولعل ذيوع الأغنية الوطنية فى تركيبها العامى لايعدله ذيوعها فى التركيب الفصيح بالرغم من وحدة اللحن الموسيقى وجهاز الإرسال لكل منهما . بل إن اللحن ومحطة الإذاعة قد أتاحا الفرصة كاملة أمام أغنية ركيكة اللفظ والمعنى هى نشيد « الله أكبر » ومع هذا لم يترسب منها فى الأعماق سوى اللحن بينما تبقت « والله زمان ياسلاحى » بكل ماتشعه من عواطف وأفكار .

على أن الأغنية المذاعة لاتدخل فى مجال بحثنا ، لأن الأغنية المصرية فى عمومها وعلى وفرة مابذل فى الارتقاء بها من جهود لم ترتفع بعد إلى مستوى الشعر. وإنما نحن نتناول هنا تلك الظاهرة « الشعرية » التى تألقت فى سماء الأدب المصرى فى أوائل الخمسينات متخذة من العامية أداة تعبيرية ومن مشكلات الشعب الكادح محوراً فكرياً . . حتى إذا دقت طبول الحرب الاستعمارية كانت هذه الظاهرة سباقة فى التنبؤ بها والتنبه لها ومواكبتها وتأريخها . والحق أن العامية المصرية – كتركيب لغوى – ليست معجماً من الألفاظ المجردة ،

وإنما هى تحمل فى كل حرف من حروفها تاريخ هذا الشعب ـ طبقاته الدنيا على وجه خاص ـ مع القهر فى مختلف ألوانه ، حتى لحظات الفرح فى هذا التاريخ لاتفلت أطيافها من روح الحزن . وليس من شك فى أن اللغة ـ أية لغة ـ لاتدخل فى عناصر البناء الفوقى للمجتمع ، وهو الذى يضم الآداب والفنون والقانون والسياسة وما إليها من « انعكاسات علوية » لما يجرى فى البناء التحتى للمجتمع حيث تكويناته الاقتصادية وخطوطه الاجتماعية . اللغة ـ أية لغة ـ ليست عنصراً من عناصر « القمة » فى البناء الاجتماعى ، وبالتالى فهى ليست ـ بالقطع ـ تعبيراً طبقياً ، وإنما هى ـ على وجه اليقين ـ تعبير قومى ، أى إنه ليست هناك لغة للإقطاعيين وأخرى للفلاحين ، وليست هناك لغة للبرجوازية وأخرى للطبقة العاملة ، وإنما هناك لغة واحدة للمجتمع تتباين لهجاتها ـ ربما ـ باختلاف الإقليم الجغرافى ، وتتطور ـ ربما ـ على مر العصور والأجيال .

وبالرغم من هذه القاعدة العلمية ـ إلى حد كبير ـ أقول إن العامية المصرية ، كتركيب لغوى ، ليست معجماً من الألفاظ المجردة ، وإنما هى تحمل فى كل حرف من حروفها تاريخ شعبنا مع القهر . ومن هنا ظلت فى العرف السائد « لغة العامة » وتصور الكثيرون أن العامية اشتقاق من هذا المعنى وإن جرت أمام أعينهم وآذانهم ألسنة جميع الطبقات بلغة « العوام » هذه . ولكن هذا التصور ـ لدى الكثيرين ـ لم يكن واهماً على طول الخط ، لأنه كان انعكاساً لأزمان طويلة قسمت الأدب فى بلادنا إلى أدب « رسمى » يستمد بلاغته من التراث العربى القديم ، ويستمد سلطته من أن العربية الفصحى هى لغة الكتابة الوحيدة المعترف بها ، وأدب « شعبى » يستلهم تراثنا الشفهى غير المدون ، وينزوى مستكيناً فى المقاهى والحقول والمجلات الساخرة .. حتى إن رائداً من رواد العامية العظام هو بيرم التونسى اضطر يوماً إلى استنكار كتابته بالعامية . هذا الانفصام بين « لغة الشعب » كما يسمونها احتقاراً وهو تمجيد لها تستحقه ، واللغة الرسمية ، اتخذ فى مصر مساراً مختلفاً عن كونه انفصاماً بين

لغة منطوقة وأخرى مكتوبة كما هو الحال فى كثير من البلدان والحضارات .
هذا المسار هو أن العامية التصقت أكثر فأكثر بمشكلات هذا الشعب وناضلت معه فى كافة معاركه الوطنية والاجتماعية وأضحت بالفعل لغة لها ظلال طبقية وإشعاعات حانية على الفئات المسحوقة من شعبنا ، ولم تعد معجماً من الألفاظ المجردة ولم تعد تعبيراً قومياً فحسب . لقد ارتبطت تاريخياً — بالمبدعين فيها — بكافة النوازل التى ألمت بهذا الشعب ، كما ارتبطت بأكثر الأفكار وطنية وتقدمية سواء انبثق الإبداع فيها والتفكير بها من الشاعر المجهول فى القديم أومن الشاعر المعلوم فى زماننا .

* * *

ولم يكن تأميم قناة السويس — الذى أرهص بالعدوان وأذنابه — إلا عملا وطنياً واجتماعياً فى وقت واحد . ومن ثم كان من الطبيعى أن يتقدم الركب الثورى شعراء العامية المصرية الذين أنجزوا حينذاك مهام الخطوة الأولى من خطوات مسيرتهم الثورية . وهى الخطوة التى حققت تغييراً جوهرياً فى بنية القصيدة العامية ، وهى الخطوة التى تحققت على يدى فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين ، وهى أيضاً الخطوة التى مهدت لأكبر ثورات العامية المصرية على يدى الجيل الجديد من شعرائها وفى مقدمتهم عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب .

ولقد يعد تراث بيرم التونسى امتداداً لأعمق ما فى الفولكلور المصرى من نغمات أصيلة ، فهو من هذه الزاوية قد ارتفع بالزجل المتوارث إلى « روح » الشعر ، ولكنه ظل فى جوهره أسيراً للأشكال الشعبية من أغانى العمل إلى البكائيات إلى الموال . . ومن ثم تصبح حركة التجديد الحقيقية التى قادها بيرم ، ليست فى نطاق الشكل ، وإنما فى إطار الرؤية الشعرية ، فإذا كانت أغانى العمل فى معظمها « من قالب المزدوجة فترتبط شطرتان أو أكثر — وفى أحيان كثيرة تكون من بحر الرجز — بقافية واحدة » فإن غنائيات بيرم لا تخرج فى غالبيتها على هذا النظام البسيط الذى يقوم على تقفية شطرتى البيت الواحد معاً أو تقفية جميع شطرات كل جزء من الأغنية : ولكن الفرق يبدأ بعد ذلك ،

بين أغنيات العمل التى تعتمد على الوصف السردى والحكمة البليغية المركزة والمبالغات المقصودة وأغنيات بيرم التى تتعمد على التجسيم بدلا من الوصف وعلى الانسياب والتدفق بدلا من الحكمة المركزة ، وأيضاً على الحد من سلطان المبالغة الكاريكاتورية. يغنى لمصر « شجرة الحرية » :

« من أصلها الأصل الغالى لفرعها الفرع العالى
مضللة الناس عقبالى ما أعيش وأموت تحت نداها »

وهو يستلهم من البكائيات حوارها والحدوتة ويرفض مرة أخرى المبالغة والحكمة :

« عم إبراهيم راجع حزين من شغله
ماشى على العكاز ورابط رجله
وعيشه شايله تحت باطه وفجله
يا رب تلطف بالغلابه وبيه . . »

وتبدو مهارته « البكائية » على وجه خاص فى مراثيه وفى مقدمتها مرثاته لسيد درويش . ويتأثر بيرم بالموال تأثراً بالغاً ، ولكنه يزاوج بينه كقالب «أغنية» وكقالب « قصة شعرية » ثم يطور الزجل والموشح تطويراً عالياً يتجاوز الأصل فى كثير من الأحيان :

يا مصر تتحدث الأفلاك بجمالك
فى وحى جبريل
من قبل فرعون وموسى الشمس ضحكالك
فى صفحة الليل
حسنك لوحدك لا نسوانك ولا رجالك
من جيل ورا جيل

إن مايسترعى الانتباه حقًّا فى الحركة الشعرية التى قادها بيرم التونسى هو هذه الرؤية الجديدة التى انعكست بدورها فى كثير من الأحيان على أبنيته الفنية فغيرت من شكلها ومحتواها ، وإن حافظت على « النظام » الشعرى الموروث ، على جوهره بمعنى أدق . ولكنه فى « محافظته » كان منحازاً بصورة واضحة إلى جانب القيم الأكثر تقدماً فى التراث ، قيم ابن عروس — على سبيل

المثال ــ الذى ولد فى أواخر القرن الثانى عشر فكان يترنم :

« الليل ما هوش قصير إلاّ على اللى ينامه
والشخص ما دام فقير ما حد يسمع كلامه
لا بد من يوم معلوم ترتد فيه المظالم
أبيض على كل مظلوم أسود على كل ظالم »

وهكذا الأمر فى تراث عبد الله النديم الذى شارك بشخصه فى دوامة الثورة العرابية وتراث سيد درويش فى اللحن والأغنية إبان ثورة ١٩١٩ . هذا التراث الممتد من أعماق الأرض المصرية وشاعرها المجهول إلى بواكير العصر الحديث ، هو الرصيد الفنى العظيم الذى نهل منه فؤاد حداد وصلاح جاهين ومن بعدهما أبناء الجيل الجديد من شعراء العامية المصرية ، نهلوا جميعاً هذه « الرؤية » الجديدة للحياة ، وهى الرؤية التى لاتقتصر على الجانب الاجتماعى وحده ، وإنما هى من الرحابة والعمق والثراء بحيث تجمع بين الأصول النفسية للشعب المصرى ومصادر عذابه الأولى وجذور أفراحه المشوبة دائماً بالحزن ، نضاله مع النفس والغير ، ومعاركه اليومية مع الطبيعة والتاريخ . ولقد كان فؤاد حداد رائد « المدرسة الجديدة » لشعر العامية المصرية ، وإن واكبه وتجاوزه صلاح جاهين وبقية أبناء الجيل الجديد . ولعل ريادة فؤاد حداد هى أنه جمع بين المعرفة العميقة بأسرار اللغة العربية وتراثها الشعبى ، وبين ثقافة عصرية تقدمية أتاحت له الحفاظ على همزة الوصل بينه وبين الوجدان الشعبى الأصيل ، شكلا ومضموناً .

ولقد كان عدوان ١٩٥٦ من أهم الحوافز التى دفعت فؤاد حداد إلى تجديد الحياة فى شعر العامية المصرية بعد سباتها الطويل بين أحضان الإذاعة وموتها الأكيد على ربابة المناسبات . . فالإذاعة جمدت الأغنية المصرية فى إطار الأبعاد المحدودة الأفق للعواطف السطحية العابرة ، حتى إن بحثاً جامعياً أحصى عدد « الكلمات » المستخدمة فى اللغة الرئيسية للأغنية المصرية مقرراً أنها لم تتجاوز ١٤ كلمة كما جاء فى إحدى مقالات الدكتور حسين فوزى بالأهرام . وكذلك قامت بعض الفرق الشعبية المتجولة ، بانجذابها إلى دائرة الضوء الرسمية ، بتزييف

الكثير من النصوص الشعبية — بالحذف والتعديل والإضافة حسب مقتضيات الحال — نفاقاً رخيصاً منها أو من الذين جاءوا بها من أرضنا الطيبة مستغلين سذاجتها وفقرها . أقبل فؤاد حداد مناضلا ثوريًّا وشاعراً موهوباً فأزاح بقوة واقتدار عن كاهل العامية المصرية أعباء الزيف والافتعال ، ثم خطا بها خطوة جديدة بعد بيرم التونسى فلم يكتف أن يبث فى جوانحها « روح الشعر » بل حاول جاهداً أن « يجسد » هذه الروح تجسيداً شعريًّا حقيقيًّا لايكتفى بالرؤية الاجتماعية وحدها ، ولايكتفى بإنجازات الرواد العظام فى تاريخ العامية وحدهم . وإنما حاول — وقد نجح فى أغلب نماذجه — أن يصوغ من شعر العامية المصرية « رؤيا » حديثة للعالم وضع دعامتها الأولى فى أساس البناء الشامخ الذى نطالع آياته الفنية اليوم بإعجاب كبير . وكان عدوان ١٩٥٦ على أثر تأميم قناة السويس من أهم المصادر التى شاركت بنصيب موفور فى وضع هذه اللبنة الأولى . ذلك أن تأميم القناة لم يكن عملا وطنيًّا فحسب بل كان عملا اجتماعيًّا فى نفس الوقت ، ولم يكن عملا محليًّا طارئاً ، بل كان نقطة تحول تاريخية . ولذلك كتب فؤاد حداد قصيدته « يتيم فى بور سعيد » مزاملا ناظم حكمت فى قصيدته « منصورى » ، وليس غريباً بعدئذ أن تتشابه « الرؤيا » بين الشاعرين لأن كليهما يصدران عن فلسفة اشتراكية واحدة ، ولأن « الحدث » الشعرى إن جاز التعبير ذو دلالة تاريخية تتجاوز حدود الأوطان . ولكن التشابه هنا تزكية للقصيدتين معاً وليس انتقاصاً لإحداهما ، « فالصغير » الذى يرمز إلى المستقبل هنا وهناك ، هو نقطة بداية لاأكثر . و « المستقبل » هو الفكر المشترك بين فؤاد وناظم ، هو الضمير الذى يحرك الدماء فى قلبيهما . أما بقية عناصر « الرؤيا » فتختلف بينهما بعد ذلك أعمق الاختلاف ، تختلف بمعدل درجة الأصالة التى تفرق بين شاعر وشاعر .

ويغلب على قصيدة « يتيم فى بورسعيد » طابع الموال كقصة شعرية يوحد أبياتها الوزن وتقفية جميع أشطر المقطع الواحد فيما عدا الشطرة الأخيرة فى كل مقطع ، فإنها تنتهى بقافية « مختلفة » عن القافية الموحدة بين الأشطر السابقة

عليها فى المقطع الواحد، ولكنها « مشتركة » مع الشطرة الأخيرة فى بقية المقاطع. وتتألف « يتيم من بورسعيد » من أربعة مقاطع أولها مكون من ثمانية أبيات، سبعة منها مقفاة تقفية مشتركة. والمقطع الثانى مكون من ستة أبيات، خمسة منها مقفاة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قافية المقطع الأول. والمقطع الثالث مكون من ستة أبيات خمسة منها مقفاة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قافيتى المقطعين الأول والثانى. والمقطع الرابع والأخير مكوّن من خمسة أبيات، أربعة منها مقفاة بقافية واحدة ولكنها مختلفة عن قوافى المقاطع الثلاثة السابقة. أماقافية البيت الثامن من المقطع الأول، والبيت السادس من المقطع الثانى، والبيت السادس من المقطع الثالث، والبيت الخامس من المقطع الرابع والأخير فإنها قافية واحدة مشتركة.

والقصيدة على هذا النحو تميل إلى طابع الموال الصعيدى، وتقترب كثيراً من « الفن الأحمر » المنبثق عن هذا الموال، وهو يختلف عن « الفن الأخضر » فى كونه يتناول غرضاً حزيناً أو مريراً. وهو يقترب أكثر من الموال الذى يتركب من «فرش» و«غطاء» و«قفلة» مع شىء غير قليل من التحوير والتطوير. وبالرغم من أن فؤاد حداد يستخدم عامية المدن إلا أن التركيب الشعرى — ولا أقول اللغوى — لقصيدته يبتعد كثيراً عن مواويل ريف الدلتا، وإنما هو يتأثر غاية التأثر بالموال الصعيدى « الذى يحفظ لنا تقاليد الإنشاء الشعبية لأنه هنا أكثر اتصالا بأغنية العمل البدائية » كما يقول رشدى صالح فى الجزء الأول من كتابه الهام « فنون الأدب الشعبى »[1]. والنظام الشعرى للموال الصعيدى « المقفول» يقوم غالبا على سبعة أغصان ذات قافيتين فالبداية والخاتمة معاً ثم الوسط، أى إنه لو فرضنا أن قافية الشطرة الأولى هى أ لكانت القافية فى الموال على النظام التالى (أأأ — ببب — أ). وقفل الموال يتمثل فى التخريج الصوتى للكلمة الأخيرة فى الأشطر أ أ أ ثم الإدغام والتخريج فى الكلمة الأخيرة من الشطرة الرابعة ب، وفى الخامسة ضمت حركة الرفع فى الوسط هكذا:

(١) يعتمد عن الباحث هذا الكتاب الرائد فى إيضاح الجانب التكنيكى للنقطة موضع البحث.

مما جرالى دموع العين جورباتى	« أى : قريبة إلىّ »
من سجم حالى عملت الكل جورباتى	« أى : تقربت إلى الجميع »
لكن أنا شايف أساهم شبيه النبل جورباتى	« أى : كتل من الطمى الجاف »
أنا كنت أنظر اللى أريده من بعيد بازل	« أى : أستطيع أن أرى من بعيد »
وآدى كلمة الندل شبعتنى عيوب بازل	« أى : بالذل »
من بعد ركبى على المخزوم والبازل	« المخزوم : الجمل العاتى البازل هو الجمل الصغير »
أنا عدت أمشى على الأجدام جورباتى	أسير خبباً على الأقدام »

هذا هو النظام الشعرى لموال صعيدى مقفول وأحمر ، فماذا فعل فؤاد حداد؟

كتب المقطع الأول من « يتيم بورسعيد » هكذا :

« بعد الرصاص ما سكت كان الرصاص بيفوح
الجو حابس آلامه والحجر مجروح
الأوله آه على عيل يتيم بينوح
والتانية آه فين أبوه وأمه وفين حيروح
والتالتة آه كان لنا فى الشمس بيت وسطوح
يا قلبى دقت إيدين على بابك المفتوح
عيل يتيم على تل من الحجر بينوح
ويبص لك بعيون أوسع من الأجفان »

والشاعر هنا على النقيض من غالبية الكثير من مطولاته الشعرية التى يلعب فيها بترادفات الكلمة الأخيرة من البيت ذات التركيب اللغوى الواحد والمتعددة المعانى وظلالها ، لايعمد هنا إلى لعبته هذه التى كانت تقترب به كثيراً من النظام الشائع للموال الصعيدى . وإنما هو يطور اللعبة بالتركيز على القافية المشتركة بين الأبيات السبعة والتنويع فى معانيها . وكذلك هو يطور القصة الشعرية فلا تصبح بدايتها فى بيت أو بيتين ولا نهايتها فى حجم مماثل ، وإنما هو يخصص مقطعاً كاملا لهذه البداية يكاد حجمه أن يصل إلى حجم الموّال القديم. ولم يكن اتساع هذا الحيز اتساعاً كميًّا ، أى أن الفرق بين مقطع من ثمانية أبيات فى قصيدة

حداد ومقدمة من بيتين فى الموال القديم ليس فرقاً فى « عدد » الأ شطر وإنما فى وظيفتها ، ولقد جاء الكم أو العدد تعبيراً عفوياً عن الوظيفة الجديدة لمعنى المقدمة التى استخدمها الشاعر المعاصر . فالبداية لم تعد تقريراً لحكمة ، والقصة الشعرية لم تعد إيجازاً لعبرة ، والخاتمة لم تعد نطقاً بحكم . وإنما تأتى مقدمة « يتيم فى بور سعيد » تجسيداً مخلصاً لعنوانها ، وتعبيراً مفصلا عن هذا « اليتيم » النائح بعد أن فقد أبويه فى العدوان ، بعد أن « صمت » الرصاص و « فاحت » رائحته ، وأصبح حتى هذا الحجر جريحاً يشارك اليتيم نواحه ونظرته المنطلقة من عيون أوسع من أجفانها . القصة الشعرية هنا تبدأ من نقطة أكثر تحديداً من بداية الموال القديم ، وأكثر قرباً من قصيدة شاعر حديث كناظم حكمت ، يصدر حقاً عن تقاليد فنية مختلفة هى التراث التركى ، ولكنه يشترك مع فؤاد حداد فى هذه الإضافة الجديدة إلى الشعر بوجه عام ، وأعنى بها « الرؤيا » الشعرية الحديثة للعالم . وهى الرؤيا التى تتخلص من ذاتية ضمير المتكلم فى الموال القديم حيث يتحول أنين الفرد فى أغلب الأحيان إلى « شكوى شخصية » لاتتمثل أنين المجموع . فاليتيم هنا فى قصيدة حداد — كالطفل منصور فى قصيدة ناظم حكمت — هو شخصية مفردة ، ولكن ضمير الغائب الذى يعود عليه يباعد بينه وبين أن يكون نواحه جراحاً شخصية وإنما هو يتمثل — كشخصية فنية — روح الشعب بأسره ، فى بور سعيد كلها وفى مصر كلها ، بل إن بناءه الفنى المنحوت فى ضميرنا يتسع لأحزان كافة الشعوب التى تعانى ويلات الحروب العدوانية . وهكذا تنجز القصيدة العامية الحديثة أضعاف ما كانت ترمى إليه الأغنية « الشعبية » القديمة . فبينما تنطلق القصيدة الحديثة من « الخاص » إلى « العام » كان الموال القديم ينطلق من « العام » فى المشاعر والأفكار وإن تلبست ألفاظها ضمير المتكلم ، ولكنها لاتصل إلى تخوم الآفاق « العامة » الرحبة وإن تلبست ضمير الجمع من المخاطبين أو الغائبين . إن شعبية الأغنية الموروثة أو الموال القديم كان مصدرها الأول فيما أعتقد هو عملية « الإسقاط » الجماعة التى يقوم بها كل فرد على انفراد بدافع من آلامه الشخصية لابفاعلية القصيدة التى لم تهدف أبداً إلا أن تكون

مونولوجاً داخلياً مسموعاً، فالأواصر والوشائج بينها و بين ضمائر الآخرين المفردة — لاعقلها الجمعي — هي أواصر شخصية نتيجة إسقاطات المتلقين وليست نتيجة همزات وصل فنية بين الفرد القائل والجماعة المستمعة . ولربما يبدو غريباً أن عصرنا الذى ازدادت فيه الفردية تفرداً هو العصر الذى يستطيع فيه الشاعر أن يكثف فى كلمة واحدة كياناً روحياً مشتركاً بين جماعات عريضة من القراء والمستمعين بغير مجهود « إسقاطى» من جانبهم ، بل وأحياناً بغير أن تكون القضية مشتركة بينهم إلا مجازاً وبطريق غير مباشر. فالقارئ الذى يعيش فى بلديتمتع بالاستقلال يهتز لقصيدة شاعر كتبها فى بلد يرزح تحت نير الاستعمار ، لالأن ثمة ذكريات واحدة مشتركة بينهما فحسب بل لأن عالمنا المعاصر بلغ من التقارب حداً يؤثر فيه نضال الوطن المستعمر على كيان الوطن المستقل ، والعكس أيضاً صحيح فالأجزاء المستقلة من العالم تؤثر على أوضاع الأجزاء المستعمرة وهكذا . ليس ذلك إلا مثلا واحداً على إمكانية الجمع بين « فردية » الشاعر فى العصر الحديث و « جماعية » قصيدته إن جاز التعبير . ويتوفر الشاعر على توظيف أدواته الفنية فى خدمة هذا الغرض ، فهو يستخدم « القصة » قالباً شعرياً ، و « المشهد » لوحة تشكيلية ، ويجند الطبيعة والإنسان فى جزئياتهما الدقيقة فى تجسيد « الصورة الشاملة » . ويبدأ فؤاد حداد مقطعه الأول « بعد الرصاص ماسكت » أى أنه يختار لحظة زمنية محددة هى اللحظة التالية مباشرة للدمار الذى حدث . أى أننا لن نستعير عواطف التنبؤ بما سيكون ، ولن نواكب حدثاً كائناً ، وإنما نحن فى غيبوبة الكابوس بما تم وكان . هذه البداية لاتشد فينا أوتار اللهفة ورجم الغيب ، ولاتحملق فينا أعصاب التوتر الملتهبة ، وإنما هى تواجهنا بكلمة « الخاتمة » وحركة إسدال الستار. أي أن« البداية » فى القصيدة هى « النهاية » فى الواقع ، نهاية عرفنا مقدماتها سلفاً قبل أن نلج عالم الشاعر. وتلك أصعب اللحظات فى حياة الشعر ، فماذا يستطيع أن يضيف ؟ أم أنه يتردى فى وهاد « التسجيل الوثائقى » الذى يحيطنا علماً بما حدث وكأننا لم نعايشه بالدم وبذل النفس ؟

ذلك هو التحدى الذى جابهه فؤاد حداد فى قصيدته منذ اللحظة الأولى التى اختار فيها « بطلا » من بين أنقاض أكلت أبويه ، وها هو ذا يجلس نائماً على تل من الحجر تتملكه نظرة واسعة ثابتة على عينى الشاعر وقلبه . هذا إذن « الموقف الدرامى » الذى واجه به شاعرنا تحدى « الفعل الماضى » بسكونيته وأيلولته إلى دنيا الذكريات ، وهو الموقف الذى أنقذ به الشاعر قصيدته — قصيدتنا نحن وقصيدة الناس أجمعين — من السقوط فى هاوية التسجيل الفوتوغرافى الجامد . لقد رأى فى العدوان موقفاً ممتداً لا ماضياً محدوداً ، ورأى فى « يتيم بور سعيد » إحدى لحظات الحركة التى تعبر عن « روح الاستمرار » بدلا من برودة التوثيق التاريخى وكأنها برودة الأكفان . و « اليتيم » فى قصيدة فؤاد حداد كلقطة من إحدى الزوايا للزمان المتحرك هو نفسه « حركة » دائبة التطور ، فلنتابع إذن هذه الحركة فى المقطع الثانى :

« ويبص للأرض يلقى الشىء ولا يلمه
الطوبة دى كانت البيت اللى بيضمه
والهدمة دى لسه فيها ريحة من أمه
والرملة دى قايدة من عرقه ومن دمه
كل المآسى اللى فوق الأرض بتهمه
عيل يتيم على أطلال البلد سهران »

تلك إذن هى حركة الطفل اليتيم الذى اختاره الشاعر من بين أنقاض بورسعيد فور توقف الرصاص عن الانفجار ، إنه بلا حراك لا فى غير مبالاة ، فهو حين يرى آثار وجوده السابقة على العدوان فى طوبة وهدمة ورملة يكتفى بالنظر إلى الأرض « يلقى الشىء ولا يلمسه » ليست هذه « لامبالاة » عقيمة ، فقد استدرك الشاعر بأن « كل المآسى فوق الأرض بتهمه » وأنه على أطلال البلد سهران . أجل ، إنه لا يبالى البرد والجوع كما يقول المقطع الثالث لأنه أصيب بالذهول وفقدان الوعى أو لأنه لم يعد على اتصال بمعانى الأشياء بعد أن فقدت جدواها فها هو ذا :

« جعان ولا يشتكى من الجوع ولا يقول آه
بردان ولا يشتكى من البرد مهما سقاه
بيسأل اليتيم كام عيل فى سنه لقاه
حتى الحجر انتفض من نظرته لشقاه
وقف ولف المدينة كلها ورآه
رأى الحنان فى عيون الشعب كل حنان »

أى أن الشاعر وهو ينتقل من التفصيل إلى التعميم فى المقطع الواحد ، إنما يصوغ دقائق الحركة الواحدة لبطله إذ هى تؤلف فيما بينها تحولاً كيفيًّا فى موقفه الدرامى الفاجع من السلبية الكامنة فى اليتيم والجوع والبرد والتشرد الذى « يستفز » الحجر كما يقال فى اللغة الشعبية إلى الإيجابية التى تدفعه لأن يلف المدينة ويرى رؤيا ، إنها ليست حلماً بل رؤيا يستشفها وجدانه البصير فى عيون الشعب المعتدى عليه . وكانت الرؤيا التى رآها هى « حنان » هذا الشعب . لم يلتقط الفنان من مئات الانفعالات المرتسمة على الوجوه المعذبة سوى هذه اللمسة من « الحنان » أى مايفتقده هذا اليتيم الشريد الجائع البردان . وعندما يعثر الفرد على « مفتاح » حياته فى قلوب الجموع فإنه يتوحد مع هذه الجموع توحداً تلقائيًّا عميقاً وتستكمل رؤياه جوهرها الأعمق ، فمن خلال « الحنان » :

« رأى القلوب فى جحيم المعركة ثابته
رأى الآمال على أطلال البلد نابته
رأى الحمام حط جنبه والتفت لفته
لا الأوله آه ولا الثانية ولا الثالثة
مسح اليتيم دمعته واتحطم العدوان »

فإذا كان الشاعر ينتقل من التفصيل إلى التعميم فى المقطع الواحد ، فإن هذا بالضبط هو منهجه فى بناء القصيدة العام ، أى أنه كذلك يبدأ من التفصيل وينتهى إلى التعميم على طول المقاطع كلها : الهيكل الشامل للقصيدة . وإذا كانت « الحركة » هى الوحدة السائدة على جزئيات المقطع الواحد ، فإنها

أيضاً هى العمود الفقرى للقصيدة كلها ، هى « الرؤيا » التى يبلغها الشاعر — ونحن معه — بعد تلقينا لآخر كلمة فى القصيدة . وذلك هو الفرق الجذرى بين القصيدة الحديثة والموال القديم ، فالتعميم وضمير المتكلم والحكمة البليغة لاتؤدى إلى « تحرك » بناء الموال ، وإنما هى تؤدى إلى نوع من السكون وثبات الحال ، بينما الصور الفنية وضمير الغائب والالتحام بين الفرد والمجموع تؤدى إلى هذا النوع من الحركة الذى ينقل المشاعر « الخاصة » إلى درجة ناضجة من المشاعر « العامة » وينقل الموقف « الفردى » إلى المستوى « الاجتماعى » ويتحول يتيم بورسعيد الجائع الشريد ، إلى شعب كامل يمتلئ حناناً وثباتاً وآمالا تحطم العدوان وتمسح عينى اليتيم . وهكذا تنجو بطولة « يتيم فى بورسعيد » من برودة التسجيل الفوتوغرافى ، وسكونية التوثيق التاريخى لترتفع فوق مستوى الواقع والتاريخ ، إلى سماء الأسطورة والشهادة . . فليس بالتقريرية والمباشرة وحدها يهتف الشاعر للحرية ، وإنما بكل « صورة شعرية » انبثقت عنها رؤيا فؤاد حداد تجسدت المقاومة الوطنية فى بورسعيد عملا وطنياً واجتماعياً فى آن ، يقوم ببطولته طفل صغير صادف الشاعر يوماً يجلس على تل من الحجر وينظر إليه بعيون أوسع من أجفانها .

* * *

إننى إذا كنت قد ركزت على « يتيم فى بورسعيد » من بين أعمال فؤاد حداد الكثيرة ، فإننى لا أنسى هذه الأعمال العظيمة حين أقول إن الدور الذى قام به فؤاد حداد فى تاريخ العامية المصرية يشبه إلى حد كبير ذلك الدور الذى قام به البارودى فى تاريخ الشعر العربى مع اختلاف العصر وبقية الفوارق بين الشاعرين . أردت أن أقول إن فؤاد حداد هو رائد حركة « البعث » فى حياة العامية المصرية الحديثة بعد أن كانت قد آلت — أو كادت أن تؤول — إلى بوار وجمود . بارت العامية وجمدت بعد أن أصبحت مجموعة من الكليشيهات المعدة سلفاً ، وأقبل فؤاد حداد ليبعثها من مرقدها ويرد إليها الحياة . وعلى غير هذا النحو أتصور الدور الذى قام به صلاح جاهين ، فالمسافة بينه وبين فؤاد حداد — إذا تجاهلنا المدلول

الزمنى لهذه الكلمة ـ تكاد أن تكون هى بعينها المسافة بين شعر البارودى وشعر بدر شاكر السياب . ذلك أن الرؤيا الحديثة فى شعر حداد ظلت تعانى تناقضاً حاداً بين شكلها ومحتواها ، بين الموروث والجديد ، حتى كان ديوان « كلمة سلام » لصلاح جاهين عام ١٩٥٥ فخطا بالعامية المصرية خطوتها الثورية الباهرة التى رافقت الشعر العربى الحديث فى ضربته التى وجهها للعمود الخليلى باعتماده على التفعيلة الواحدة كمصطلح نغمى . واختفت تدريجياً أسباب التناقض الذى كانت تعانيه القصيدة العامية « الحديثة » أو رؤياها بمعنى أدق . جرؤ صلاح جاهين على أن يؤازر الشعر العربى الحديث فى ضربته للنظام العمودى ، ولكنه لم يشأ أن يحسم الموقف الفنى كما فعل رواد الحداثة فى الفصحى ، فراح يجرب التفعيلة الواحدة جنباً إلى جنب « عمود » العامية . وكان « موال عشان القنال » من أروع الآثار التى خلفتها تلك المرحلة المزدوجة من مراحل تطوره الشعرى فقد كتبها فى أغسطس ١٩٥٦ أى قبيل العدوان بأشهر ثلاثة . وفيها يتضح مبلغ حيرته وتمزقه ومعاناته التى أرقت وجدانه وشفت به إلى درجة النبوءة .

وينقسم « موال عشان القنال » من الناحية الفنية إلى ثلاثة أقسام ، لاتخرج فى إطارها العام عن الموال الشعبى ، ولكنها تضيف إليه أبعاداً جديدة لم يعرفها من قبل . والقسم الأول يكاد أن يكون مقدمة عن الشعر والوطن يتقمص فيها الفنان روح الشعر الثورى على مر العصور ، الشعر القادر على تغذية ماهو مشرق وإيجابى فى نفس الإنسان بحيث يدفعه إلى اتخاذ موقف عملى من الأحداث المحيطة به . وفى هذه المقدمة يخرج صلاح جاهين عن الموقف التأملى لكثير من مقدمات الشعر الشعبى التقليدى ، أو الموقف التسجيلى الذى يوجز خبرة الأسلاف فى حكمة أو عظمة كنذير لما ستجىء به بقية الموال من أحداث « عظام » . لذلك تخلو هذه المقدمة من روح الندب والنواح والأنين جنباً إلى جنب مع خلوها من السرحان فى ملكوت الخيال . على هذا فالقسم الأول من الموال رغم قيوده الشعبية الأصيلة من القافية المتواترة فى خمسة أشطر (تستثنى منها الشطرة قبل الأخيرة) إلا أنه يعود فيتحرر من هذه القيود بابتعاده عن التعميم

والتأمل والتسجيل ، ودخوله مباشرة إلى جزئيات التجربة وتفاصيلها الدقيقة . فالشاعر يتصل بالقديم أوثق الاتصال حين يفتتح « الربابة » بقوله :

« يجعل كلامى فانوس وسط الفرح قايد
يجعل كلامى على السامعين بفوايد »

ثم يستدرجك بنفس الوشيجة النغمية بقوله « يجعل كلامى ولا ناقص ولازايد » حتى يصل مابين القديم والجديد ، بين التعميم والتخصيص هكذا :

« إحنا فى وقت البنا ماحناش فى وقت كلام
يجعل كلامى حجارة ومونة وحدايد »

وكأن البيت الثالث هو همزة الوصل بين البيتين الأولين اللذين يسلك فيهما الشاعر مسلك الشاعر الشعبى المجهول أو « الزجال » المعاصر ، أى ذلك الشاعر الذى يمتطى صهوة القديم دون أن يضيف شيئاً فتأسره الشكلية المفرغة من روح العصر، وبين البيتين الآخرين وفيهما يلتقى الشاعر مباشرة — بإيجاز وتركيز آسرين — بهذه الروح التى اجتاحت الوجدان المصرى الحديث فى احتدام التناقض بينه وبين السيطرة الأجنبية التى تلونت مخالبها بشتى المغريات و « التحالفات » . ولا يزال الشاعر فى « المقدمة » وهو يبحث عن الكلام « اللى زى الورد والحنة » ليلقيه سلاماً وتحية :

« على شباب انقتل فى حب أوطاننا
شال السلاح فى يمينه وقال يا بلدى
ندرن عليا لاخليكى ولا الجنة »

وهكذا يستعير صلاح جاهين مفرداته اللغوية ذات الظلال الشعبية الغائرة فى الوجدان المصرى ، وهكذا أيضاً يشحذ الذاكرة الغنية بمعارك النضال من أجل الحرية ، وهكذا أخيراً يمزج — فى وقت مبكر — بين المعركة الوطنية والثورة الاجتماعية ، لأنهما فى مثل بلادنا عملة واحدة ذات وجهين . ثم يجوب الشاعر مصره الغالية برفقة الشباب المناضل — بحاروة وصعايدة — من السواحل

إلى الصحارى إلى قلب الوادى « واخلى قلبى حديد واهدى الصنايعيه » . .
بذلك يمتد الخيال الشعبي الأصيل من سيد درويش إلى شاعرنا المعاصر لايكتفى بالطابع الاجتماعى للثورة ، وإنما يضع النقط على الحروف ويخاطب الفئات الاجتماعية صاحبة المصلحة الأولى فيها . وفى كلمات قليلة سريعة ، خاطفة كطلقات الرصاص ، يجول بنا الشاعر مهرجان الدم والحرية فى مصر من عرابى إلى دنشواى إلى فجر ٢٣ يوليو . . فالعلاقة بين الإنسان والسلاح فى بلادنا هى علاقة الإنسان بالحرية وليست سبيلا مزيناً بالدم للعدوان ، ومن هنا ينطلق الرمز العالمى للسلام من بين شفتى الشاعر مغنياً :

« يا حمام البر سقف
طير وهفهف
حوم ورفرف
على كتف الحر وقف
والقط الغلّة »

على أنه إذا كان الحمام رمزا عالميًّا للسلام ، فهو بنفس المقدار وأكثر رمز محلى غائر العمق فى وجداننا منذ كارثة دنشواى . ولهذا لا تفوت الشاعر هذه الذكرى الدرامية ، ولكنها لاتطفو على السطح فى لفظ مباشر ، وإنما هو يضمنها أغنيته ذات الهديل فيحث الحمام على أن يفرد أجنحته على آخرها « فإن أحداً لن يصيبه ببنادق الصيد الإنجليزية! » فالجو أصبح خالياً لأن الدم، بطبيعة الحال، كان غالياً . وها هوذا يطلب من أم صابر — بطلة المقاومة المصرية عام ١٩٥١ — أن تطل على الجسر الذى لم يعد يحمل قدمى غادر يمشى متسلياً :

« ما بقاش على التل غيرنا
والحبايب
بتناصرنا
يا حمام انزل فى خيرنا
والقط الغلّة »

ويراوح صلاح جاهين بين نظام الموال ونظام الأغنية مراوحة تشى ببناء درامى حقيقى ، تمتص جزئيات منه ما نتمكن بواسطته من التعبير عن رؤيا البطولة ، وتمتص جزئيات أخرى ما يمكنها من حمل أعباء المقاومة . والبناء فى « موال عشان القنال » يعتمد الأقصوصة الشعرية أساساً فنيًّا ، ولكنه يزاوج بينها وبين الحوار الذى أقامه بين « ممثلى » الشعب المصرى و« ممثل » الاستعمار الإنجليزى مزاوجة تنتهى بنفس المقدمة الفكرية التى « فرش » بها القصيدة . ولكن الحكاية والحوار مجرد هيكل ، أما الموال والأغنية فهما الأدوات القادرة على الصياغة التفصيلية لهذا الهيكل . ولقد ساعد صلاح جاهين فى مواله العظيم أنه لم يتكئ على بطولة فردية بعينها أو بطولة نموذجية ، وإنما استقطع من الخيال الشعبى بعضا من شرائحه ، كما استقطع من الواقع النضالى بعضاً من نماذجه . وبين الواقع والخيال امتد هذا النسيج الدرامى الرائد . امتدت فى وعينا الصورة المصرية الجديدة المضيئة بالثورة وإشراقاتها فى المصانع والحقول والسدود ، وامتدت من خلفها أو تحتها — فى ظل الشفافية الرقيقة التى يمر بها الشريط السحرى — الصورة القديمة المعتمة للمرض والجوع والخوف والجهل والعبودية . تمر الصورتان معاً وفى وقت واحد ، ولكن إحداهما تمر كالحلم والأخرى تدب فى شرايينا واقعاً عميق الأثر متين البنيان . وبين الواقع والحلم تتسع فجوة لها تاريخ فى وعى الشاعر والشعب الذى ينتمى إليه . الفجوة التى اتخذت من « القنال » رمزاً لها يتصادف أن يلتحم بتراب الأرض فيصبح الرمز والمرموز إليه شيئاً واحداً . فالحدث الواقعى الذى تدور من حوله الدراما الشعرية فى القصيدة هو « تأميم القناة » ، لذلك تتداعى إلى المخيلة تلقائيًّا سيول التاريخ القديم ، التاريخ الدامى المعذب لآلاف السواعد والقلوب المصرية التى دفنت أشلاؤها عبر القناة فدشنت ماؤها بالدماء المصرية . . حتى إن عودتها إلى حفدة هذه الدماء المسفوكة يحمل معنى تراجيديًّا عنيفاً لاسبيل إلى وصفه إلا بالإنصات إلى وقعه فى رؤيا البطولة عند المعاصرين :

« بحر القنال يا كترها رماله
وجدّنا فوق الكتاف شاله
بحر القنال اتبدلت حاله
وجدّنا متهنى بعياله »

لاسبيل لردم الهوة المستعصية على التاريخ الوجدانى للشعب إلاّ بهذه الرؤيا الطموح المتفائلة التى ترى الأجداد سعداء بما حصل عليه الأحفاد ، وكأنها تفرح بنوع « الثمن » الذى دفعوه فيما مضى ، فهاهم الأبناء يثأرون لأرواحهم التى ظلت تحوم فوق المياه الدامية آماداً من الزمن ، يكويها القلق ولاتعرف الاستقرار . ولكن هذه الأرواح بدأت تعرف الهدوء والاطمئنان عندما أحست بحفدتها « ينتقمون » لها انتقاماً مدوياً فيستردون الدماء الطافية على سطح المياه و « ينازلون » الغاصب نزالا مروعاً حصلوا بعده على الحق الضائع . ولم تكن هذه الميثولوجيا فى وعى الشاعر أثناء كتابته للقصيدة ، وإنما نحن نستطيع أن نستشف أغوارها من عمق الشعر وكثافته فنلتقط لمحة هنا ولمحة هناك ، ومن جماع هذه الملامح يتشكل لنا — فى معاناة صادقة أمينة مع التلقى — ذلك الوجه الغائب الحاضر ، الوجه الماضى والحالّ ، الوجه القديم الجديد ، وجه التاريخ والشعب صانعه الأول .

تلك هى مقدمة « الرؤيا » التى بلورها صلاح جاهين فى كيان المتذوق لهذه العلامة — القصيدة ، من علامات شعر المقاومة المصرية الحديثة . أما القسم الثانى من « موال عشان القنال » فهو ذلك الحوار بين « إيدن » من ناحية ، وشعبان وعوضين وجابر ومحمود من الناحية الأخرى . وهو الحوار الذى تركزت فيه السمات الاجتماعية للمعركة الوطنية . ولايتقيد الشاعر هنا بعدد محدد من الأبيات ولابنظام معين من القافية وحرف الروى ، أى أنه لايتقيد بالنظام التفصيلى للموال ، وإنما هو يتلاعب بأقصوصته وحواره تلاعباً وزنياً غريباً على الموروث متسقا إلى حد كبير مع طبيعة المحتوى الشعرى : فالحوار بين الاستقلال المصرى والاستعمار البريطانى ليس « حواراً » إلا بالمعنى اللغوى ، ولكنه « قطيعة »

وانفصال بالمعنى الفكرى والسياسى . ولذلك جاء الديالوج أقرب مايكون إلى روح المونولوج وإن تعددت الأصوات . فشعبان حين يتساءل « مين اللى شال بالغلق على كتفه ؟ مش جدى ؟ » لا يمكن أن يكون هذا طرفاً فى حوار مع اليد القابضة على المصير الوطنى عن طريق القوة . وإنما هو « حوار مع النفس » يسوقه الشاعر لنقتنع نحن – وجدانيًّا – بجوهر القضية . وكذلك إيدن حين يجيب « لكن دى شريان مهم عشان بريطانيا » فإن المتلقى بصورة عفوية يشعر حتى النخاع أن هذا الجواب العقلانى لا يمكن أن يكون طرفاً فى حوار « صاحب الحق المصرى » وإنما هو نوع من الحوار مع النفس ضل طريقه إلى العقل . ولذلك فإن التداعى اللفظى وحده هو الذى ربط بين إجابة إيدن واحتجاج عوضين الجزار بأن خبرته الطويلة مع أعضاء الحيوان تجعله يؤمن بأن « كل البهايم عروقها جوة جتتها » هنا يتحلل المنطق بطبيعة الحال ، ويلتئم جرح الشعر العاطفى ، فالعقلانية الصارخة فى المقطع السابق لإيدن ، تذبحها العشوائية المتداعية فى المقطع اللاحق لعوضين . والمفارقة بينهما لا تصوغ حواراً بين طرفين ، وإنما مونولوجاً بين كل نفس وصاحبها يتم فى معزل عن المونولوج الآخر وصاحبه ، وكأن جداراً منتصباً على خشبة المسرح يقسمه إلى نصفين : فى كل منهما ممثل يقوم بدور مشترك مع الممثل الآخر ، ولكن الدور يشترط الحديث فيتكلمان دون أن يسمع أحدهما الآخر . ولا يصل صلاح جاهين بالطبع إلى درجة تدفعهما إلى التحدث فى وقت واحد ، فليس من طبيعة تجربته الشعرية أن يصل إلى هذه الدرجة من التشابك والتعقيد . وعندما يختتم محمود هذا الحوار الجماعى مع إيدن برفضه للمؤتمرات التى اقترحها الاستعمار لحل المشكلة قائلا :

« دى مؤامرة مش مؤتمر واحنا مانقبلهاش
واحنا ما نعرفش مؤتمرات ترللى »

يصل بنا الشاعر خاتمة المطاف بهذه النبوءة المجلجلة التى تتمثل حصيلة الصراع المصرى مع الاستعمار ، فنعلم يقيناً بأنه لن يقف مكتوف اليدين إزاء استردادنا لحقوقنا وانما هو سوف يستخدم هاتين اليدين بكل ما ينبض فيهما من

دماء سرقت أقواتنا على مر التاريخ القديم والحديث . ويوظف الشاعر خاتمته للموال بأغنية أولاد حارتنا « توت » التى يستوعب فيها الظلال الفولكورية والإيماءات الحية فى وجداننا الشعبى . وكالمقدمة التى افترش بها القصيدة ، فينتهى إلى هذا اللون المركب من التعميم والتخصيص ، من الكل والجزء ، من النبوت القادر على حماية القنال إلى هديل الحمام والسلام :

« يا مصر يا وردة
شال الحمام
حط الحمام »
على كل إيد فردة »

وليس النبوت هنا نوعاً من المبالغة بل هو نوع من الواقعية ، فنحن لن نناطح الاستعمار بنفس « القوى » التى يملكها ، ونحن نمسك النبوت فى يد والحمام على اليد الأخرى ، القوة التى نستطيعها والسلام الذى نطلبه . و« القوة » المصرية فى موال صلاح جاهين ليست مجرد القنابل والطائرات والمدافع والدبابات ، وإنما تكمن قوة الشعوب الصغيرة الحديثة الاستقلال فى اعتماد أبنائها على إيمانهم بحقهم أولا ، وباستنادهم المشروع على أصدقاء الحق فى كل مكان :

يا ميت حلاوة عليك يا أخ يا عربى
دقيت طبولك وقلبك دق بالعربى

* * *

« يا اللى بدعتو السلام على شط نهر السند
يا اللى انتو ويانا إيد على إيد وزند فى زند »

* * *

وحتى فى إنجلترا سمعت ناس أشراف
واقفين لإيدن يقولوا كفاية يا خطاف

* * *

وسمعت صوتى بيتكلم فرنساوى
والحق له ناس بتتكلم فرنساوى

* * *

إيدنا فى إيد كل من طلق الحمام فى سماه
واللى وراه الشعوب يا فرحته وهناه

* * *

فين الكلام اللى زى الدم لما يسيل
من قلبى يفضل يدوى فى سمع جيل ورا جيل
لحد آخر الزمان يجرى فى موج النيل
ويطير حمامة السلام على مصر والدنيا
يروى حكاية بلدنا وينشد المواويل »

وقد كتب صلاح جاهين الكلمة الأخيرة فى « موال عشان القنال » فى أغسطس ١٩٥٦ أى قبل أن يبدأ العدوان بثلاثة أشهر فكان بذلك مؤرخاً ونبيًّا معاً ، مؤرخاً لتلك الإرهاصات التى تلت تأميم قناة السويس وسبقت الهجوم الثلاثى ، ونبيًّا بما كان . وهو فى تأريخه ونبوءته لم يسجل ولم يقرر ولم يهتف ولم يتأمل ، بالرغم من استخدامه للفظة المباشرة ، بل لقد جعل صلاح من المباشرة فنًّا أصيلاً . فالمباشرة عنده ليست إلا الإطار العام للأغنية، الإطار الذى يصل بينه وبين أوسع رقعة من الجماهير ،ولكن إيجازه وتركيزه يخلصان اللفظ المباشر من السطحية والغثاثة ويمنحانه أخيلة التاريخ والحلم وسراديب الواقع الخفية. والموروث الشعبى يمده برصيد حى لاينفد من الدلالات والظلال . وكل ذلك قد أسهم فى تطوير الموال الشعبى على يدى صلاح جاهين تطويراً يتجاوز الخطوة التى أنجزها فؤاد حداد ، الخطوة التى أثمرت المزاوجة بين الموال والأغنية ، وبين الأقصوصة والحوار ، وبين القافية وحرف الروى بحيث إن المدرسة الجديدة فى شعر العامة المصرية — بهذا الموال — تكون قد أحرزت النجاح الأول فى تهيئة الأذهان لقبول تجربتها الثورية . ولم يجنح موال صلاح جاهين إلى « البطل

الفرد » الذى يؤرخ للمعركة أو يتنبأ بها ، وإنما هو قد توصل إلى حل وسط بين صورة « الزعيم » المعلقة طيلة القصيدة فى قلب الشعب ووجدانه ، وبين صورة « الشعب » المعلقة طيلة السياق الدرامى لها فى أخاديد الكفاح اليومى للإنسان المصرى المعاصر . ولعل التركيز على الوجه الاجتماعى للثورة الوطنية هو أبرز العلامات التى حددتها هذه القصيدة الجيدة ، فبالرغم من أن معركة التأميم قد اتخذت شكل التدخل الأجنبى السافر الذى يستفز بدوره أعرض جبهة وطنية للدفاع عن العرض والأرض ، فإن الفئات الأكثر ارتباطاً بهذه الأرض من عمال وفلاحين هى التى توجه إليها الشاعر بالخطاب . وكان الضمير الاجتماعى المخاطب ، هو انعكاس للضمير الوطنى المتكلم ، وكلاهما يصوغان الشكل والمضمون فى « موال عشان القنال » . وكلاهما مرة أخرى يصوغان رؤيا البطولة فى أولى خطوات شعر المقاومة المصرية فى ردائها الشعبى الخالص ، رداء العامية المنحوتة فى عمق من تاريخنا وتراثنا وواقعنا المتعدد الأبعاد والروافد .

* * *

هذا الواقع المتعدد الأبعاد والروافد هو الذى ضم بجناحيه تجارب العامية المصرية فى شعر المقاومة جنباً إلى جنب مع تجارب اللغة الفصحى التى كانت — من زاوية الشعر — تجتاز أخطر تجاربها الفنية فى التحول عن العمود الخليلى ووحدة البيت إلى بعض أوزانه ووحدة التفعيلة ، ولئن كانت شاعرة فى العراق تنازع زميلا لها تاريخ الخطوة الأولى فى الطريق الجديد ، فإننا فى هذا الصدد نقول إن الحركة الحديثة فى الشعر العربى تتميز أولا وأخيراً بأنها حركة جيل وليست حركة فرد من الأفراد على خلاف المسار التقليدى للشعر العربى حيث كان « يتزعم » التجديد هذا الشاعر « الفحل » أوذاك . وإذا كنا نقول بأن الحركة الحديثة هى حركة « جيل » فإننا نقرن هذه الصفة « الحضارية » الشاملة بصفة « اجتماعية » خاصة هى أن هذه الحركة فى جوهرها كانت فى نشأتها ولاتزال فى تطورها هى حركة « ثورة » . فقد كانت حركة التحرر الوطنى والاجتماعى بمثابة « إصبع الديناميت » الذى تفجر فنياً فى هذا الشعر الحديث . ونحن نستطيع — فى غير

تلفيق لغوى — أن نجمع بين الصفتين لهذه الحركة الجديدة ونقول إنها حركة « جيل الثورة ». وليس المقصود بأية صورة من الصور أن الثورة تعنى الانفجارات السياسية وحدها فى هذا البلد أو ذاك من أقطار الوطن العربى ، ولكنها تعنى فكرة التغيير الجذرى لأوضاع هذا الوطن ، حضارياً .

ولئن كان النقاد يختلفون مع شاعرة العراق فى منازعتها هذا الشاعر أوذاك شرف الريادة للطريق المجهول ، فإننا فى مصر نتفق فيما يشبه الإجماع على أن عبد الرحمن الشرقاوى هو رائد الحركة الحديثة فى الشعر المصرى ، دون أن نتجاهل للحظة واحدة الطابع العربى العام للحركة التى لاينفرد بها هذا أو ذاك من الشعراء . فعبد الرحمن الشرقاوى هو أول من ثار على العروض التقليدى فى مصر ثورة عميقة الجذور مستمرة التدفق نامية الأغصان والفروع . وعبد الرحمن الشرقاوى هو الشاعر الذى لم تنفصل ثورته فى مجال الفن عن ثورته فى مجال الفكر ، بل كانت الأولى انعكاساً عميقاً ومسئولاً للأخيرة . وعبد الرحمن الشرقاوى أخيراً هو الفنان الدائب الفتح والريادة فقد حاول القصيدة الملحمية فى وقت مبكر ، كما حاول المسرح الشعرى ، وذلك فى إطار التجديد الحديث للشعر . وربما يختلف النقاد فيما بينهم حول مجموعة القيم الفنية التى أرساها هذا الشاعر الرائد فى مختلف المجالات ، ولكنهم لايختلفون مطلقاً حول ريادته الفنية والفكرية . وهذا مايدفع الباحث فى رؤيا البطولة لشعر المقاومة المصرية أن يختار قصيدة « رسالة إلى زوجتى » التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى فى بيروت مرغماً لانقطاع المواصلات بينه وبين مصر أثناء عودته من أحد المؤتمرات الأدبية فى الاتحاد السوفييتى . نختار هذه القصيدة لأنها تعبر عن لحظة احتدام الحدث فى وجدان الشاعر ، ولأنها تعبر عن مرحلة تالية لقصيدته الطويلة « من أب مصرى » ولأنها تصوغ تجربة فريدة هى تجربة المواطن البعيد عن وطنه إبان محنة دامية هى محنة الغزو المسلح لأرض هذا الوطن . وكان من الطبيعى أن يكتب الشاعر قصيدته فى شكل « رسالة » وإن اختلف بناؤها فى الكثير عن رسالته إلى الرئيس ترومان .

والرسالة الشعرية من « الغائب المضطر » عن ميدان القتال ، لن تؤرخ للحدث الوطنى ولن تتنبأ به ، وإنما هى تواكبه منذ لحظة المفاجأة إلى لحظة العطاء غير المباشر عن طريق امتدادات الشاعر على أرض الوطن من زوجة وأبناء . والمواكبة عن قرب تختلف عنها من بعد ، لأن مشاركة « الحاضر » تتضمن قدراً كبيراً من الاتساق والرضا ، بينما مشاركة « الغائب » تتضمن قدراً كبيراً من التمزق والقلق والتوتر . فهى مشاركة بالقلب ، لذلك كان نبضه الخافق بين الضلوع هو كل ما يملكه — ولا يملكه — الشاعر . أما المشاركة بالقلب والساعد على أرض الفداء، فإنها تكمل الدورة الناقصة وتستوعب اللهاث المرتاع . هذا اللهاث الذى يتدفق فى البداية بروح اليأس المرير :

« الليل يهبط من جديد
بالرعب والظلمات والفوضى وسلطان الذئاب
والخراب . . .
وتسيل من هذا الظلام
جميع أشباح الظلام
بكل أهوال الظلام »

فى شطرة واحدة أوجز الشاعر تاريخاً دامياً للاستعمار ، بل فى كلمة واحدة هى « الليل » البعيد كل البعد عن القمريات الرومانسية ، والقريب كل القرب من الرعب والدمار والظلام . وعندما يقول « يهبط من جديد » تتداعى إلى المخيلة هذه الدورة الفلكية لليل والنهار ، وكأن مجىء الليل هنا « قدر » لامفر منه ، فما أعمق لجة اليأس التى سقط فيها قلب الفنان الغائب . ولكن الليل يهبط من جديد لاتعنى فحسب هذه الدورة القدرية وإنما تعنى هذه الذكرى القريبة للاستعمار فى بلادنا ، فما كاد النهار يبزغ بضيائه على وادينا بجلاء المحتل عنه حتى عاودت قوى الظلام مطاردتها لأشعة الشمس ، وهاهو الليل يجثم « من جديد ». وهو ليس ليلا رومانتيكيًّا كما قلت ، لذلك يؤكد الشاعر على كلمة « الظلام » تأكيداً ملحاحاً يخرج بها عن نطاق اللفظة المباشرة إلى حدود الديكور العام للقصيدة . والملاحظة الأولى على بناء هذه الأبيات الستة أن التوتر الكامن وراءها

قد انعكس على تكوينها انعكاساً حادًّا مباشراً ، فالتفعيلة الواحدة هنا لاتتلكأ فى التعبير عن نفسها كما هو الحال فى « من أب مصرى » وإنما هى تحسم موقفها النغمى حسماً باتًّا فى تآزر وثيق مع القافية المستبعدة وحرف الروى غير المنتظم والصورة التى تتكامل جزئياتها شطرة بعد أخرى بحيث يصبح الجحيم وسعار الزبانية هو الصوت والصورة جميعاً . . الصوت المبحوح المتوتر والصورة الضبابية الغائمة . ولكنه التوتر الخلاق الذى لايشى بالتفكك وإنما يعكس الحالة النفسية المريرة ، فهو ليس تمزقاً فى الحبال الصوتية وإنما هو عزف لاهث عليها . والشاعر حين يتوجه بعدئذ بالحديث إلى بورسعيد ، فإنما ليوجه الحديث إلى نفسه ، متخيلا « أقصى حد » لعدوان آلهة الشر ، متسلحاً « بأقصى مدى » يستطيعون الوصول إليه ليدعو بأطول نَفَس وإن تمزق إلى مقاومة التتار الجدد :

« سطت الذئاب
مجدولة الأظافر يلهبها السعار إلى الدمار
هوجاء يضرمها الجنون
جاءت كما تأتى المسوخ من الجحيم »

وليست هذه كلها سوى « المقدمة » التقليدية فى رسالة الشاعر الغائب . أما الرسالة نفسها فهى مجموعة « الذكريات » التى تربط بينه وبين زوجته « على شط القناة » حيث قبور أجداده — نفس النغمة فى موال صلاح جاهين ، وبالتالى فهى أقرب إلى الميثولوجيا الشعرية — غير أن عبد الرحمن الشرقاوى يصل مابين الماضى والحاضر فى قالب من التجربة الخاصة ، تجربة الارتباط العاطفى بحبيبته وزوجته فهى المرادف لارتباطه بالأرض والأجداد :

« هبطوا على مهد الغرام يلوثون الذكريات
وقبور أجدادى هناك . . هناك فى مجرى القناة »

وتتحول الزوجة والفراش إلى رمز الشرف الوطنى ، كما تحولت قبور الأجداد إلى رمز التاريخ الوطنى ، ولذلك كان دفاع الزوجة عن شرفها هو التعويض الرمزى لغياب زوجها وغياب مقاومته ، فمقاومتها الغزو — بشتى مستوياته —

جزء لاينفصل عن مقاومة الوجه الغائب . . فهما لايصبحان فى القصيدة مجرد رجل وامرأة ، وإنما هما روح مصر المناضلة بالقلب حيناً وبالساعدين أحياناً ، وبالحق المشروع فى السلام والعدل فى جميع الأحيان :

« فقفى بكل قوى الأمومة دونهم
وتقدمى
ودافعيهم بالسلاح
بجميع أنواع السلاح
وقاومى
بعظام آبائى إذا عز السلاح

* * *

لن يقهروك فقاومى
الموت أن تستسلمى »

وتتبادل الزوجة ومدينة بور سعيد صورة البطولة فى رسالة الشرقاوى إلى الشعب التى اختارلها عنوانا « رسالة إلى زوجتى » ففى هذه القصيدة تندمج التجربة الخاصة، تجربة الحب عبر القنال ، بتجربة التاريخ حيث قبور الأجداد تتوسد قاع القناة ، بتجربة الوطن الذى هبط الليل عليه من جديد . وباندماج التجربة الشخصية بالتجربة العامة تنجو القصيدة من كل هتاف وتقرير ، بل ومن كل لمحة رومانسية يمكن أن تستشفها من رقة الكلمات ورشاقة الصور . فكما أن الليل ليس هو بليل القمر ، وكما أن ذكريات الحب تتشح بالسواد والألم ، فكذلك يتمدد الظلام والعذاب بقية بناء القصيدة تمدداً يجعل منها إحدى علامات الطريق إلى الشعر الواقعى ، ولكن فى شريحته الوطنية وأشعته الإنسانية . فالحق أن هذه الرسالة الشعرية تلتقى مع رسالة الشاعر السابقة إلى الرئيس ترومان فى ذلك البعد الإنسانى المتألق فى شرايين « عزة » ابنة الشاعر وبنات جميع بنى الإنسان ، وفى عروق « الزوجة » وزوجات الرجال جميعاً . ويركز الشرقاوى — كصلاح جاهين — على دور الشعوب المحبة للسلام فى حماية السلام على أرض

مصر ، ولكنه يختلف عنه وعن صاحب الرسالة السابقة إلى الرئيس ترومان ، فى أنه لايعير البعد الاجتماعى التفاتاً عميقاً . وإنما كان البعد القومى والبعد الإنسانى هما المحور الدرامى فى القصيدة كلها . وكذلك فالشاعر لم يحاول التأريخ لما حدث لأنه كان بعيداً عنه ولم يتمكن من التنبؤ لأن ماحدث فاجأه . وإنما اكتفى بالمواكبة عن بعد يتلمس مختلف الوشائج التى تربطه بالماضى والحاضر والمستقبل . ولهذا كانت الضمائر الثلاثة هى أدوات التعبير الرئيسية فى البناء الشعرى .

« فلتقذفى فى وجههم بجميع ما تجدينه حتى التراب
وقاومى
بتراب موتانا اقذفيه على العيون
كى لا يمروا

* * *

بل لن يمروا
لن يقرعوا بحذائهم أرض الوطن

* * *

يا حارق جان دارك يا أبطال فيشى لن تمروا »

وعلى هذا النحو تصبح « رسالة إلى زوجتى » للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى مقدمة شعر المقاومة المصرية إبان عدوان ١٩٥٦ وإن تغيب المقاتل عن ميدان القتال .

* * *

وتلتقى قصيدة « سأقتلك » لصلاح عبد الصبور مع قصيدة الشرقاوى وتفترق . تلتقى معها فى عنصر مواكبة الحدث الوطنى بعيداً عن التنبؤ به والتأريخ له ، ثم تفترق عنها فى أن الشاعر لم يحل بينه وبين القتال « قطاع الطرق » فأمسك بسلاحه ونزل إلى المعركة . والحق أن غيبة اليقين عن « رسالة إلى زوجتى » قد منحتها هذه الروح المتوترة السائدة على نسيج القصيدة ، أما حضور اليقين فى قصيدة « سأقتلك » فهو الذى منحها درجة عالية من الصلابة والتماسك

. والاتساق . وحين يتذكر صلاح عبد الصبور فكرة « الأجداد » فإنه — مثلا — لايتذكر معها القبور ، وإنما يتذكر :

« سنابك الجدود وقعها المهيب لا يزال
يموج فى ذاكرة الأيام
ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ »

فمنذ البداية يتبدد اليأس من مشاعر الفنان ، وتقترن مشاعره مباشرة بفكرة الحضارة التى توقف الشرقاوى عندها ولكن من زاوية « الخوف » عليها من برابرة القرن العشرين . أما صلاح فيتوقف عندها من زاوية « الأمل » فى قدرتها على الصمود . وإذا كان الشرقاوى قد أوجز «الحضارة والسلام» فى لفظتين متجاورتين ، فإن صلاح عبد الصبور « يصورهما » :

« فمنهم الذى بنى حجارة الأهرام

* * *

ومنهم الذى بنى منارة الإسلام

* * *

ونحن فى حاضرنا المجيد نصنع السلام

* * *

أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك
بكل ما سقيت من مرارة الأيام
أغوص فى دمك »

هكذا يربط الشاعر بين القديم والجديد ، بين الماضى والحاضر ، لا من خلال الأزمنة الثلاثة بضمائرها وإنما من خلال الصور الثلاث بجوهرها الواحد : الإنسان . يمزج الشاعر بين التجربة الخاصة والتجربة العامة مزجاً حيًّا عميقاً ، لعله أكثر التحاماً برؤيا البطولة من رسالة الشاعر الغائب . فبين صاحب « سأقتلك » وأعداء الحضارة والسلام ثأر شخصى هو فى نفس الوقت ثأر الوطن

منذ مات أخوه على تراب غزة البيضاء بطائرته المحترقة . إن مصرع « نبيل » فى الواقع والقصيدة هو نوع من « اليقين » الوجدانى والفنى الذى يجعل من المقاومة فى قصيدة « سأقتلك » واقعاً مضاعفاً : الواقع الأول الذى يواجهه الشاعر أمام عينيه فى صورة الجحافل القادمة لتلوث الأرض والتاريخ ، والواقع الثانى الذى تواجهه ذاكرة الشاعر وقلبه فى صورة الشقيق الشهيد . وهما صورتان تختلفان كيفياً عن الصورتين الأساسيتين فى « رسالة إلى زوجتى » ، فالواقع الأول فى قصيدة الشرقاوى هو غيابه الاضطرارى عن أرض المعركة ، والواقع الثانى هو الذكريات التى تجمع مابينه وبين زوجته على شاطئ القناة . الواقعان هنا يمزقان الشاعر حقاً ، ولكنهما يخففان من روح المقاومة فى القصيدة ، وتبهت رؤيا البطولة فيها. أما فى قصيدة « سأقتلك » فالواقع يتضاعف بحضور الشاعر استشهاد أقرب الناس إليه فى وقت واحد :

« من أجله سأقتلك
لأجل ثأره سأغوص فى دمك »

ولقد تخصصت معظم قصائد « الناس فى بلادى » فى تصوير السمات الدقيقة للشعب المصرى . وفى قصيدته المسماة بهذا الاسم يقول :

« الناس فى بلادى جارحون كالصقور

* * *

لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر » .

فهل تتناقض هذه الأبيات مع السمات التى وصف بها هذا الشعب فى قصيدته « المقاتلة » ؟ لنستمع إليه يقول :

« أهل بلادى يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولغوهم بسام
وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب
وحين يظمأون يشربون نهلة من حب

ويلغطون حين يلتقون بالسلام
– عليكم السلام
– عليكم السلام »

أبداً لاتتناقض أبيات الشاعر فى هذه القصيدة العظيمة مع أبيات قصيدته الأخرى ، بل هى تعمق من سمات الشعب المصرى باختراقها جلده الخارجى إلى عظامه ودمه . فالسلام هو « حياة » هذا الشعب الذى لايتحول إلى صقر جارح إلاحين تهدده قوى الشر ، تهدد حياته وسلامه ، لتغير من طبيعته وتهدم حضارته . لذلك ينتفض هذا الفقير النقى من أوشاب الحرب والعدوان ، انتفاضة القاتل المقتول صارخاً :

« لكننى سأقتلك
من قبل أن تقتلنى أغوص فى دمك »

ولاريب أن هذه القصيدة أكثر تكاملا واتساقاً من قصيدة الشرقاوى ، لا لامتلائها باليقين وإنما لانعكاس هذا اليقين على بناء القصيدة بكثافتها وشفافيتها معاً .. فلقد تخلص الشاعر فيها من الحواشي والذيول التى لم يجد صاحب « رسالة إلى زوجتى » التخلص منها مما باعد بين قصيدته وبين القوام الشعرى الموحد ، فقد تعددت مستوياتها الفنية وتهرأت بعض مقاطعها . . بينما نلاحظ على « سأقتلك » وحدة النسيج وصلابته ، على الرغم من استخدام الشاعرين للتفعيلة الواحدة ، والحكاية الداخلية التى تقع بين المقدمة والخاتمة ، أى على الرغم من تشابه الهيكل العام هنا وهناك . هذا الهيكل الذى تأسس بناؤه من دعامة محددة هى « مواكبة » الحدث الوطنى من بعده القومى فى ناحية ، وبعده الإنسانى فى الناحية الأخرى . والملاحظ على هاتين القصيدتين معاً ، أنهما لايستمدان عصارة الحياة من التراث الشعرى الوطنى مهما تألقت صورة الأسلاف فى قبور أجدادنا على شاطىء القنال ضمن ذكريات الشرقاوى ، ومهما تألقت هذه الصورة فى بناء الأهرام ومآذن الإسلام عند صلاح عبد الصبور . فى هذه النقطة بالذات ، تختلف القصيدة الرائدة لصاحب « رسالة إلى زوجتى »

والقصيدة العظيمة لصاحب « سأقتلك » عن قصيدتى فؤاد حداد وصلاح جاهين اختلافاً عميقاً . فالعامية المصرية لها تراثها الوطنى الذى يسهم بصورة أو بأخرى فى إنجازات شعر العامية المصرية الجديدة ، سواء عن طريق القوالب الفنية أو عن طريق الوجدان الشعبى للتراث . ولعل عبد الله النديم وسيد درويش وبيرم التونسى هم أقرب الجذور للقصيدة العامية الحديثة — شكلاً ومضموناً — ولكن الشاعر الشعبى المجهول مهما تمردوا عليه هو الأب الشرعى لرؤيا البطولة فى شعر المقاومة ، بالعامية المصرية . والأمر يختلف فى ظنى اختلافاً كبيراً بالنسبة للشرقاوى وعبد الصبور ، فهما لم ينهلا ثورتهما الوزنية الجديدة بكل ما تنطوى عليه من رؤى جديدة للفن والحياة من التراث العربى الفصيح ، وإنما كان هذا التراث رافداً من الروافد ، هو الرافد القومى . أما الرافد الإنسانى فقد كان إحدى ثمار الثورة الأدبية الجديدة التى اتخذت فى الشعر صورة التفعيلة الواحدة بدلا من العمود الخليلى الصارم بقوافيه وحروف رويه . وربما كان غياب الطابع الاجتماعى للمعركة الوطنية فى القصائد الرائدة للشعر الحديث ، مرجعه الأساسى هو هذا الانقطاع المزدوج عن التراث الشعبى والرسمى .

* * *

هذا الانقطاع الذى يبلغ درجته القصوى فى تجربتين للشاعر كامل أيوب . التجربة الأولى فى قصيدته « الطوفان والمدينة السمراء » وقد دعا باسمها ديوانه الذى نأخذ عنه التجربة الثانية فى قصيدته « الجندى الأخير ». والقصيدة الأولى تلتقى فى الكثير مع قصيدتى الشرقاوى وعبد الصبور ، فهى تواكب الحدث الوطنى من موقع « المقاتل » الذى رأى الليل يهبط من جديد ، ولكنه لم يقل ذلك ، وإنما قال :

« هذا طوفان النار
يتدفق صوب مدينتنا بالويل
لا تقعد مهموماً معقود الكفين
لا ترفع رأسك نحو الله

وتعال معى نعمل شيئاً لمدينتنا
لن ننتظر الموت هنا »

بالطبع تختلف الصورة هنا عن صورة الشاعر الغائب الذى رأى الليل والدمار وحدهما ، وهى أيضاً تختلف عن صورة الشاعر المقاتل الذى يصفى حسابه مع الغازى بصيغة المخاطب . وإنما الصورة هنا للشاعر وصاحبه — المواطن المصرى فى أى مكان — هى إذن حوار مع الذات وإن اتخذ شكل الديالوج . الشاعر هنا يخاطب نفسه لا من خلال الغياب الذى يحول دون الساعد والسلاح ، وإنما من خلال التفرد بالنفس حتى أعمق طبقاتها الخافية . ويداعب كامل أيوب الوجه الاجتماعى للمدينة ، عبر حقول الحنطة والقطن والشط الأخضر ، ثم يتوحد صوته توحداً عميق الدلالة مع أصوات الجموع الهادرة :

« سبقونا كى يقفوا فى وجه الطوفان

* * *

قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل
ولتذكر أنا ما جئنا لنموت
بل لنرد الموت » .

هنا تصبح المقاومة « رؤيا » شاملة للحياة ، فضريبة الدم التى ندعوها الفداء ضريبة يهون وقعها على قلب الشاعر مادام الموت الصغير هو السور العالى الذى يقينا شر الموت الأكبر . فالموت هنا — بغير حذلقة لفظية — هو باب الحياة . فى أسطر قليلة تصهر النيران الهمجية تمثالا من ذهب لشعب أبى إلا أن يموت بعض أفراده من أجل أن تحيا أمة كاملة . ولاتعنى البطولة عند الشاعر أن يموت المقاتل بضمير المتكلم ، فلقد جرح صاحبه حقاً وعاش هو أيضاً وعادا معاً . . بالرغم من أن الكثيرين ماتوا تحت السيل « سنوسدهم بمعابدنا » فالبطولة عند كامل أيوب فى هذه القصيدة للشعب فى مجموعته . وقصيدة المقاومة — كهذه — ليست أبيات أحد الشهداء إذ أن الشاعر من البساطة والصدق حتى إنه يقول لنا : المقاومة لاتعنى الموت مرة أخرى ، فكم من المقاتلين عادوا إلى زوجاتهم وأبنائهم دون موت . إن صانع الحياة لايموت بالضرورة .

ولكنى أعتذر لاستخدام أفعل التفضيل إذا قلت إن قصيدة « الجندى الأخير » لكامل أيوب تعد فى تقديرى أعظم ماكتب من شعر المقاومة المصرية إبان هذه الفترة . فى هذه القصة ــ القصيدة ، يؤرخ الشاعر لبطولة الرمز فى كل مقاومة ، بطولة الجندى المقاتل حتى آخر نسمة فى حياته بعد أن لقى رفاقه فى السلاح مصرعهم جميعاً . ولكن بناء القصة ــ القصيدة ، هو الذى يستحق منا لفتة أكثر انتباهاً واهتماماً . فالمقدمة هى إيجاز مركز لقصة ذلك البطل التى أعلنها للخافقين « علم القلعة » وهو يرفرف محتضناً طيف نهار غابا معاً فى عناق القبلة المنتصرة . هذه المقدمة الموجزة التى تبدو كتمهيد موسيقى هى نفسها التى يتناول الشاعر جزئياتها فيما يلى من مقاطع . لم يكن هذا الجندى البطل فى بداية المقطع التالى للمقدمة إلا جندياً كبقية المقاتلين الذين تدافعوا فى إثر بعضهم البعض يصنعون جداراً بشرياً يحول بيننا وبين العار . وكان العدو قد حشد لقلعتهم أبرع القواد وأعتى الأشرار ، فسقطت داخل قلعتنا آخر فرقة لم يبق منها على قيد الحياة سوى جنديين . أحدهما أشار بحيلة ذكية على رفيقه أن يضرب من كل الجهات حتى يوهم العدو ــ وقد بانت عليه تباشير اليأس من انهيار القلعة ــ أن لاأمل فى الغزو . نجحت الخطة التى أملاها اليأس ، ولكن أحد الجنديين مات قبل الظهر . وبقى الجندى الأخير يطلق من نيران مدفعه ما أسفر عن رحيل التتر ، ولكن بعد أن مات هذا الجندى الأخير وهو يكتب للعالم قصة ، ويكتب للآتين من بعده أن الصبر قد يكون بالفعل مفتاح الفرج . وإن عنى بالصبر شيئاً مختلفاً فى الكثير عن صبر أيوب . الصبر مع النضال يقصد ، لا الصبر فى انتظار الموت .

ولقد آثرت أن أقص هذه القصيدة الرائعة نثراً لأقول إن الحكاية الشعرية فيها تبدأ من السطر الأول وتنتهى عند السطر الأخير . وهى حكاية لاينقصها عنصر واحد من عناصر القص النثرى . ولكن الشاعر لم « ينظمها » بل أبدعها شعراً أولا وقبل كل شىء ، ولعل هذا هو لقاؤه الوحيد مع قصيدة فؤاد حداد حيث تستغرق الأقصوصة الشعرية بناء القصيدة كلها . . أما قصة الشرقاوى

مع حبه على شاطىء القناة وقصة عبد الصبور مع شقيقه على تراب غزة فليست إلا همزة وصل بين التجربة الخاصة والقضية العامة . أما « القصة » فى قصيدة كامل أيوب فهى مقصودة لذاتها من ناحية البناء ، تماماً كقصد الشاعر أن يكتبها شعراً أولا وقبل كل شيء . . مرة ثانية .

على النقيض من لحظة اليأس أو التوتر ، بل من لحظة اليقين الممتلىء حياة تجىء الخاتمة فى مقدمة القصيدة :

« صمدوا حتى آخر مدفع
حتى آخر جندى فى آخر فرقة »

هذه « النهاية » هى التى يعمد الشاعر إلى أن يبدأ بها وينتهى إليها ، فالصمود حتى آخر رمق هو بذرة النصر وليست الفرقة كلها . فالقتال ذاته هو انتصار على النفس ، والانتصار على الذات هو المقدمة الحقيقية للانتصار على العدو . والملاحظة الأولى على الفرق بين هذه القصيدة والقصيدة السابقة أن الموت هنا كان الديكور الشامل للمعركة ، حتى الجندى الأخير لقى حتفه فى اللحظة الأخيرة . غير أن القصيدتين كلتيهما لايعقدان لواء البطولة لهذا الفرد أو ذاك ، وإنما للمدينة كلها ، وللقلعة كلها ، وللفرقة كلها . وليس الجندى الأخير أو الشاعر إلا « شاهد القبر المقدس » . وهو بذلك يختلف عن فؤاد حداد الذى يؤرخ لنفس اللحظة بمنطق الحزن المرير على الذى ضاع ، ولذلك يكتسب التــاريخ فى قصيدة كامل أيوب نبرة النبوءة ، فالقصيدة ليست تسجيلاً تقريرياً « أميناً للواقع » وإنما تغلب عليها روح التنبؤ :

« ذات صباح جاء الجند
أرسلهم ملك مجنون خلف البحر
ليعودوا بغنائم من جزر الخيرات
...   .
قائدهم تترى لم يقهر فى حرب
لم يجرح فى سبعين قتال
...   .

يوم – يومان – ثلاثة أيام
والقلعة يمطرها الموت فلا تنهار
تتلقف بالنار النار
وتردد فى بحة مدفعها لن أستسلم
« بركان لا ينضب منه الجمر
دكوها ونمر على القبر
دكوها دكوها »

هكذا يتداخل صوت الراوى مع صوت القائد التترى ، فالتتر يحومون حول أسوار القلعة ولا يقتحمونها ، وإنما يقتحم السياق الشعرى صوت ثالث بعد ماسقطت خلف جدار القلعة آخر فرقة. إلا جنديين التقيا محنيين واتفقا فى نظرة عين :

« لا تضرب من ركن واحد
ولتتنقل فى أمكنة الجند
إن الرخ يكاد يلم جناحيه
ثم يعود بدون الصيد »

فإذا كانت القصيدة فى أساسها الشعرى من قصائد « التاريخ » ولكنها فى إحدى نغماتها هى نبرة «نبوة» ، فإنها فى نغمة أخرى هى نبرة « مواكبة »، وكأن الشاعر يستخدم الفلاش باك السينمائى ليشمل الغياب بالحضور ، والماضى بالحاضر . ذلك أن الأصوات الثلاثة الرئيسية فى القصيدة تحيطها بهذا الديكور السحرى المركب من واقع الأمس وانشطار اليوم وحلم الغد . بل فى المقطع الواحد يجتمع الغائب والحاضر أو التاريخ والمواكبة على هذا النحو :

« مات الذعر
سقط الأول عند الظهر
لكن القلعة ما زالت تضرب تضرب
ما زالت تنذر بأتون إثر أتون

وأتى المغرب
« عجباً إن الرخ يلم جناحيه
التتر يعودون ! ! »

ثم يجتمع اليوم والغد علىٰ نحو آخر ، فقد رفع الجندى الأخير وهو يلفظ أنفاسه علم القلعة ، ومال عليها يكتب كلمة :

« للآتين غداً . .
كل يد تقدر تضرب
قد تنصركم غمضة عين صبر
يكتبها آخر جندى وهو يموت
... ...
ثم انداح سكون الليل
ثم احتضن القلعة طيف نهار
قبلها ألفا وامتد
ليعانق فى رفق علم القلعة
ولينقل للعالم قصة »

وتلك هى الخاتمة — المقدمة ، فى قصيدة كامل أيوب ، الدرامية حقًّا ، فالحكاية فيها لاتتجمد فى إطار القص النثرى المنظوم ، وإنما تتحرك وتحيا فى إطار الشعر الحديث بقدرته على ازدواج الأصوات وتثليثها ، على تعاقب الأزمنة ، على توظيف الضمائر الثلاثة توظيفاً عميقاً يثب بالمخيلة إلى الماضى والمستقبل على جسر راسخ العمد فى أعمق الأعماق . ولذلك تتفرد هـذه القصيدة العظيمة بمجموعة الخصائص الفنية التى أشرت إليها ، والتى تنعكس بدورها فى قدرة بنائها على التأريخ للحدث الوطنى ومواكبته والتنبؤ به فى وقت واحد .ومن هنا كانت جديرة حقًّا بأن تحتل مكانها فى الطليعة من شعر المقاومة المصرية الحديثة. لولا أن ثمة خطأ فى تصميمها الفكرى قارب بينها وبين « المقولات المجردة » هذا الخطأ هو التركيز على الوجه القومى للمقاومة تركيزاً شديداً ، حتى إن الوجه

الإنسانى قد شحب كثيراً ، أما وجهها الاجتماعى فقد ضاع تماماً . إنها أقرب ماتكون إلى الكتلة والفراغ فى فن النحت ، واللون والخط فى فن التصوير ، ولكنها أبعد ماتكون عن « الفكر » القابع فى الكتلة والفراغ الكامن فى الخط واللون . ولأن المقاومة الوطنية أوثق ارتباطاً بالأرض من أية مقاومة أخرى فى تاريخ الأدب ، فإن تجسيد هذه الأرض فى العمل الفنى — إيماءً ورمزاً لاإبانة وتقريراً — هو مطلب عادل ومشروع يحقق التوازن بين « قومية » الشكل و « قومية » المضمون إن جاز التعبير . فالقلعة فى قصيدة كامل أيوب لاتدل على أرض بعينها فضلا عن أنها لاتدل إطلاقاً على نوع هذه الأرض ومناخها . وربما كانت إحدى الفضائل فى الشعر الحديث أن « يجرد » القصيدة من الحشو المفتعل ، ولكن التجريد لايعنى فى خاتمة المطاف خلو العمل الفنى من نبضه الاجتماعى الخافق . وربما كانت إحدى الفضائل فى الفن « الإنسانى » أنه يصلح لكل زمان ومكان ، ولكن التجربة الإنسانية ليست كائناً ميتافيزيقيًّا معلقاً فى الفضاء . وإنما هى فى المقاومة الوطنية ، تجربة خاصة تعطى للإنسانية كل عطاياها من كونها تجربة شعب محدد وأرض محددة . فالتجربة الإنسانية العامة هى جماع الخبرات الجزئية لمختلف الأوطان . ولست أعلم بماذا كانت هذه الفكرة تنعكس على قصيدة « الجندى الأخير » ولكن مقدرة الشاعر كامل أيوب تدعنى أتصور أنها كانت ستمدها بألوان وظلال تزيدها عمقاً وثراء . إلا أن هذه القصيدة لاتزال فى اعتقادى أهم الأعمال الشعرية التى قدمها الجيل الحديث فى الميدان الأدبى للمقاومة المصرية . هذه الأعمال التى تصوغ فيما بينها أعرض جبهة أدبية عرفها تاريخنا المعاصر .

الفصل الحادى عشر

أبعاد البطولة فى شعر المقاومة العربية

تتعدد أبعاد البطولة فى شعر المقاومة العربية المعاصرة ، وذلك لتعدد الجبهات التى يناضل عليها الإنسان العربى . فالجبهة الفلسطينية مثلا ، ليست مجرد صراع بين العرب من ناحية والاستعمار الغربى من ناحية أخرى ، إنها علاوة على ذلك صراع مرّ بين « دولة » إسرائيل والشعب الفلسطينى . ليست إسرائيل مجرد « شكل » للصراع بين الشرق العربى والاستعمار الغربى ، وإنما هى « مضمون » الصراع اليومى بين دولة عنصرية غاصبة وشعب مغلوب على أمره . من هذه النقطة نستطيع أن « نتفهم » شعر المعارضة العربية فى الأرض المحتلة ، هذا الشعر الذى لايغض من قيمته على الإطلاق أنه لايتصل بمعنى المقاومة إلا من قبيل المجاز ، ولكنه يتصل أعمق الاتصال وأوثقه بمعنى المعارضة . هذا المعنى الذى يجمع فى جبهة عريضة كافة القوى الديمقراطية فى إسرائيل ، عرباً ويهوداً ، ضد الكيان العنصرى لدولة إسرائيل الدكتاتورية . وينبغى أن نكون منصفين للحقيقة ولا نظلم أنفسنا فنقول إن المقاومة الوطنية بمعنى تحرير الأرض من آثار الأجنبى لا تخطر على بال وتفكير الشعراء الفلسطينيين المقيمين فى ظل الإرهاب الصهيونى . وإنما يتخذ التحرير عندهم معنى آخر يتعايش فى ظلاله العرب واليهود أخوة أحراراً من أى قيد عنصرى سواء كان قيداً دينياً أو عرقياً أو حضارياً أوغير ذلك . فليس الدين والحضارة إلاّ أردية قديمة يرتديها آلهة البطش العنصرى ليخفوا أنيابهم الحقيقية التى مزقت وتمزق كل دين وكل حضارة .

أردت أن أقول إن جوهر الشعر الفلسطينى المعارض ، هو تحرير الأرض لا من اليهود وإنما من الصهيونية . وبالرغم من أن هذه القضية لاتلقى رواجاً عند المتطرفين هنا وهناك ، إلا أنها ستظل مع ذلك العمود الفقرى لنضالنا المشروع أمام الرأى العام العالمى . ولعل رد الفعل الهستيرى الذى قوبلت به رحلة

محمود درويش وسميح القاسم إلى مهرجان الشباب بصوفيا عام ١٩٦٨ كان نتيجة حتمية لهذا الفهم المغلوط لأبعاد « البطولة » التى يقوم بها هـــذان الشاعران وغيرهما من شعراء الأرض المحتلة . لقد تصورنا فى غمة الهزيمة الدامية بتألق نجم الشعر الفلسطينى أن هذا أو ذاك من الشعراء « معجزة المقاومة العربية» كتعويض لغياب المعجزة الحقيقية ، معجزة المقاومة المسلحة . ونسينا أن شعر درويش والقاسم وزياد وجبران قد عرفته الأسماع قبل الهزيمة الأخيرة بسنوات . وأنه ـــ وهذا هو المهم ـــ لم يتغير بعدها تغيراً نوعياً . ذلك أن هذا الشعر ومبدعيه الذين ساروا تحت العلم الإسرائيلى فى مهرجان صوفيا فأثاروا رد الفعل الهستيرى ، لاتتحدد نقطة انطلاقهم من المقاومة التحريرية الشاملة للوجود اليهودى ، وإنما من المعارضة التامة للدولة الصهيونية . وفرق كبير بين هذه النقطة وتلك فى الانطلاق نحو تقييم شعرهم . وسوف تصادفنا كثيراً لفظة « المقاومة » فى هذا الشعر ، كما أننا سوف نستخدم دوماً عبارة « الأرض المحتلة » لالشىء إلا لأن عدوان يونيو ١٩٦٧ قد أثبت بما لايدع مجالا للشك أن الدولة الراهنة فى إسرائيل تملك مخططاً توسعياً بعيد المدى ، وأن الاستمرار فى هذا المخطط يثقل الوطأة على العرب المقيمين فى الأرض المحتلة ، وطأة الانتماء إلى العرب خارج الأسوار من ناحية ، ووطأة الاضطهاد المتعاظم من جانب القوى المهيمنة على « دولة » إسرائيل . وفى حدود هذا المعنى للمقاومة لن نقع فى اللبس الذى وقع فيه كثيرون حين اتهموا محمود درويش بالتحلل من الوجدان العربى فى دفاعه عن الأكراد ، واتهموا سميح القاسم بالذبذبة السياسية فى انتمائه ومعارضته للحزب الشيوعى . فضلا عن أننا فى هذه الحدود لن نتورط فى اتهام هؤلاء الشعراء الكبار بالخيانة لمجرد أنهم اختاروا الحياة فى ظل ظروف أسوأ من الموت .

وشعر المعارضة فى أدب فلسطين المحتلة ليس تخصصاً من جانب الشعراء الفلسطينيين فهم يعالجون مختلف رؤى الشعر ومراميه جنباً إلى جنب مع معارضتهم « السياسية » للنظام القائم . ففى قصيدة « إلى امرأة » يمزج الشاعر محمود درويش بين الصورة المركزة الموحية ، وبين قالب المثل الشعبى القريب من الحكمة

العربية القديمة دون أن تتمزق أوصال القصيدة إلى أبيات مكتفية بذاتها ، بل هو يمدها بقيمة واحدة تتكرر فى كل مقطع بصورة جديدة تضيف إلى الفكرة الرئيسية بعداً جديداً ، كما يمدها بإيقاع موحد يتكامل من مقطع إلى آخر حتى يصل إلى « الذروة » التعبيرية فى قوله :

« – لا يحزن الصياد
أن يعود مرة بلا أسماك
يحزنه أن تحمل الشباك
بعد نهار الكد
طحلب البحار »

وبهذه الخاتمة يكون قد نزع آخر « الأقنعة السبعة » عن وجه الشجر الذى كان جميلا ثم ذبل فى الخريف ، ووجه المطر الذى كان وفيراً ثم أصابه السأم فى الشتاء ، ووجه القمر الذى كان وسيماً ولكنه لا يغنى عن جوع . وتكاد هذه القصيدة أن تشبه دقات المسرح التقليدية الثلاث السابقة على رفع الستار عن العالم التراجيدى الذى يصوغه شعراً محمود درويش . هذا العالم الذى تتخلله نغمة اليأس الحزين الهادئ ، اليأس القريب أحياناً من المعنى الوجودى القائل بأن الحياة الإنسانية تبدأ عند الشاطئ الآخر من اليأس . ومن قاع اليأس ، أى انعدام الرجاء فى أية محصنات طبيعية للنصر ، يرى الشاعر قضيته على حقيقتها ، يراها فى الأسلاف :

« يا وجه جدى ، يا نبيا ما ابتسم
من أى قبر جئتنى
ولبست قمبازاً بلون دم عتيق فوق صخرة
وعباءة فى لون صفره »

وليست القبور عند محمود درويش مجرد « جهة اختصاص » للماضى والأجداد ، فقد أصبحت « بلادنا مقابر » :

« يا سادتى ، حولتم بلادنا مقابر
زرعتم الرصاص فى رءوسنا ، نظمتم المجازر
يا سادتى ، لا شىء هكذا يمر
دونما حساب :
كل ما صنعتم لشعبنا مسجل على الدفاتر »

ويتصور المرء أنه مادامت هناك « ساعة حساب » فالأمل فى النصر معقود فى الأعين المسهدة ، فى رؤى أحلامها المكتظة بالرعب والحنين ، الرؤى التى تجمع بين الأمل فى حساب غامض جنباً إلى جنب مع يقين مفجوع :

« يخيل لى أن خنجر غدر
سيحفر ظهرى
فتكتب إحدى الجرائد
ـــ كان يجاهد
ويحزن أهلى وجيراننا
ويفرح أعداؤنا
وبعد شهور قليلة
سينسى الجميع
جروحى القتيلة »

إن محمود درويش فى هذه القصائد وغيرها يقدم نموذجاً جديداً لشاعر المعارضة لم يعرفه قط الشعر العربى الحديث ، وهو الشاعر الذى لاينطلق من وهم يعشش فى المخيلة ولو كان وهم النصر . . وإنما هو ينطلق من المعارضة ذاتها بكل تحدياتها ومنجزاتها السالبة والموجبة . بل ربما كان درويش بالذات يعمد إلى التركيز على التحديات فتبدو من ثم الصورة قاتمة . . ولكنها القتامة الحقيقية غير المزيفة التى تحول اليأس فينا إلى كوّة مضيئة بنور الأمل . والسمة الثانية البارزة فى شعر محمود درويش أنه يعيش حياته فى شعره بلا تزوير ولا تنميق ، حياته التى قد تهب عليها نسمة حب وتلفحه فيها نيران الهجر ، وحياته التى

قد تترسب على جدرانها قطرات الوحدة القاتلة فتشحن وجدانه بمرارة كالعلقم . إنه حين يكتب الشعر لايخلع عن نفسه هذه الثياب الداخلية ويرتدى ردنجوت الشعر والبطولة والمقاومة ، بل يأتينا هكذا إنساناً يناضل الحياة من خلال نضاله للنظام العنصرى .

ولعل قصيدة « يافا » لراشد حسين من أنجح القصائد التى تدل على أن السمة البارزة فى شعر محمود درويش ليست حكراً له ، وإنما هى من السمات العامة فى الشعر الفلسطينى خلف الأسوار . وهى من الناحية الفنية تعد من قصائد الاتجاه السلفى فى الشعر الحديث . ولكن الفنان الأصيل قد استطاع — متخيلا مدينة يافا فى ظل الاغتصاب الصهيونى — ألا يستخدم كلمة تقريرية واحـــدة بل يعتمد اعتماداً كاملا على الصورة المستوحاة من جزئيات الواقع القديم للمدينة فى جديلة واحدة مع جزئيات الواقع الجديد ، وماتعكسه هذه الصورة المزدوجة من مفارقات ومقابلات لانهاية لها :

« مداخن الحشيش فى يافا توزع الخدر
والطرق العجاف حبلى بالذباب والضجر
وقلب يافا صامت ، أغلقه حجر
وفى شوارع السماء مأتم القمر »

وينقذ الشاعر قصيدته من هوة التكرار الموسيقى والرتابة الإيقاعية التى تصل فى النماذج الرديئة من نفس النوع الشعرى إلى درجة الإملال . . فيقول :

« يافا التى رضعت من أثدائها حليب البرتقال
تعطش وهى من سقت أمواجها المطر
يافا التى كسرت الأيام فوق هذه الرمال
ذراعها تشل حين ظهرها انكسر
يافا التى كانت حديقة أشجارها الرجال
قد مسخت محششة توزع الخدر »

وبالرغم من أن القصيدة تلتزم التفعيلة الواحدة إطاراً موسيقياً إلا أن صرامة البناء قد حالت فى أحيان كثيرة دون المرونة التى تتصف بها « حداثة » هذا الشعر ، وأفقدتها الحيوية الدافقة التى من شأنها أن تمس الأعماق أكثر مما استطاعت قصيدة « يافا » أن تفعل . على أن الاتجاه السلفى الجديد يصل منتهاه فى قصائد الشاعر سميح القاسم ، كما أن الرومانسية الاشتراكية تصل إلى ذروتها فى شعر توفيق زياد . وهو الشاعر الذى تأرجحت بعض مراحله الفنية بين العويل النائح على مامضى إلى الرثاء المكتوم للحاضر ، إلى وميض الأمل الخابى وهويطل من وراء الكلمات فيما يشبه « الوعيد » :

« إن من يسلب حقاً بالقتال
كيف يحمى حقه يوماً
إذا الميزان مال »

ويميل شعر توفيق زياد أكثر من غيره إلى « تحليل » أسباب الهزيمة وأبعادها ومستقلبها ، ولكنه تحليل « شعرى » فى النهاية يفقد قيمته لما يموج فيه من ضباب يحرم الشعر مناخه الوجدانى الخاص ولايمنح بديلا لذلك صورة نظرية صحيحة . ويتحول هذا الضباب إلى سحابة رومانسية غائمة فى شعر « ابن الجليل » الذى يقترب كثيراً من رومانتيكية نزار قبانى ، يقتصر استخدامه الشعرى على المناخ الرومانسى الذى يشيعه فى القصيدة لافى مضمونها أو نسيجها الحى :

« سهرت ليلتين فى العذاب
دخنت عشر علب
فرشت أرض غرفتى أعقاب
كتبت ألف بيت
قرأتها فى غضب
ضربت فوق مكتبى
وقمت بانفعال
أعصر رأسى ضارعاً
للشعر للخيال

لكننى آويت للسرير
وكل ما فى دفترى العنوان
يسخر منى خطه الكبير »

فحين يكتب الشاعر الفلسطينى المناضل فى الأرض المحتلة هذه الكلمات تكتسب – بعد اللفظ الرقيق والأخيلة المجنحة – بعداً سياسياً واضحاً تكتنفه هذه الغضبة الحائرة القلقة التى يهرب من هولها الخيال والشعر والقدرة على الخلق ، وتهرب قبل ذلك كله : القدرة على النوم . أما محمد القيسى – الشاعر المقيم فى الأردن – فإنه أكثر زملائه تأثراً بالمدرسة المصرية فى الشعر الحديث ، فهو يستلهم المعجم الشعرى لصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى استلهاماً يتجاوز الحدود التى يتوقف عندها شعرهما لأنه يستمد من أسلوب «فروسية الكلمة» وتجسيد المجردات وموسيقى الأبحر الراقصة والحكايات الناعمة ، ماهو أبعد غوراً فى الأعماق العربية ، يمزج الحس بالوجدان ليخرج منها بمركب جديد هو القلب الجريح فى أهوائه المشروعة وكبريائه المخنوق :

« يا قلبى ،
يكفى ما ألقينا خلف البوابة من أزهار
وما عدنا نملك ثمن الأزهار
وتعود ،
قلقاً يا قلب أراك
تندى جنبى بأحزان هواك » .

وهكذا تتوحد الأحزان وتنسج الآلام نحيباً واحداً مشتركاً بين هوى الحياة وهوى الوطن فتندغم – من ثم – القضية العامة فى التجربة الشخصية ، ويمسيان معاً تجربة المأساة على أرض الفداء . وهى التجربة التى لاتتجاوز معنى « المعارضة » بأية حال – وربما كان هذا فى ذاته وجهاً من وجوه المأساة – ولكن الوجه الذى نلتزم بسماته وملامحه عندما نتصدى لتصويره ، لاأن نتخيل قناعاً من صنعنا .

* * *

على أن شعر المعارضة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة هو من زاوية ما أحد عناصر الجبهة المعادية للصهيونية والاستعمار ، وهو بالتالى يدعم المقاومة بصورة غير مباشرة ويغذيها برافد من الواقع ويطور أبعادها بشهادة العيـــان . . على النقيض من موجة شعر « التشفى » التى يعد نزار قبانى أبرز وجوهها . ولست من الذين يحرمون فناناً من قول كلمته باسم ماضيه الذى لايتسق ولا يتفق مع هذه الكلمة . فالأزمات الكبرى والمحن العظيمة قد تغير من جـــوهر الإنسان وقد تقلب الفنان رأساً على عقب . ومن هنا يبطل عنصر « المفاجأة » كحيثيات مضادة لشعر نزار ، فلربما استطاع أن يجد فى « الحب والبترول » و « خبز وحشيش وقمر » و « رسالة إلى جـــندى فى السويس » مايقوم دليلا على أنه كتب الشعر الوطنى قبل الهزيمة ، وبالتالى فأين موضع العجب فيما كتب بعدها ؟ ولكن هذه السلسلة المحكمة من المغالطات سرعان مايكتشف أمرها ، لأن نزار قبانى قبل الخامس من يونيو لايمكن تقييمه على ضوء هذه « النتف » المعدودة من قصائد المناسبات . أما « أعماله الكاملة » فهى تلك الأعمال التى تخصصت فى « المرأة » من وجهة نظر البرجوازى المرفه الجواب بين عواصم العالم ، شاعراً ودبلوماسياً . ولايختلف شعر نزار الجديد — بعد الهزيمة — عنه قبلها ، فليست الهزيمة إلا إحدى « المناسبات » التى تملى على الشاعر أسلوباً واحداً فى « النظم » كما أنها ليست إلا قناعاً عصرياً أكثر ملاءمة لنفى الوجه الذى طالعنا به الشاعر فى كتاباته عن المرأة. والجديد هو أن نزار قبانى يمس وتراً مشدوداً فى القلب العربى فيعزف — وينزف — لحناً جنائزياً يستهوى الأفئدة ، ويحك جرحا لم يلتئم يثير فى النفوس الخدر .

لاتتصل « هوامش على دفتر النكسة » فى كثير أو قليل بشعر المقاومة ، ولم يتحول كاتبها بين غمضة عين وانتباهتها من شاعر الحب والحنين إلى شاعر يكتب بالسكين . . فأغلب الظن أن سكينه قد أخطأت مكان القلب من العدو الرابض فوق أرضنا إلى شغاف القلب من الإنسان العربى المهزوم . ولا تنطلى علينا هذه الخدعة البراقة التى يصدر بها نزار قبانى قصيدته الأولى بعد ٥ يونيو، هذه الخدعة التى تبدو وكأنها نقد ذاتى لعقل هذه الأمة ووجدانها . بينما هى

فى واقع الأمر نوع من السادية التى يتلذذ فيها صاحبها لذة تلتقى مع لذاذاته السابقات فى شعره الجنسى ، فالنرجسية هناك تقابلها السادية هنا . وحتى هذه السادية ليست شعوراً مرضياً صدق صاحبها فى تشخيصه وعرضه ، وإنما هى محاولة ينقضها الذكاء فى إغلاق باب الإدانة دونه . ينقصها الذكاء ، لأن نزار مهما كال الشتائم لنفسه على ماضيه ، فإن هذا لن يحول دون رؤية الماضى مستمراً دافقاً حياً فى حاضره الشعرى ، ولن يحول بالتالى من إدانة الماضى والحاضر معاً . وينقصها الصدق لأن فريقاً من الكتاب والفنانين العرب قد حاولوا — بقدر ما أتيح لهم من حرية الكلمة — أن ينبهوا إلى موطن الداء وأن يحذروا من أهوال الكارثة القادمة .

ولايتوقف نزار قبانى كثيراً عند دلالة حرب يونيو الحقيقية ، فليست العنتريات والطبلة والربابة إلا مظهراً خارجياً لمسئولية حضارة كاملة ، مسئولية « الجذور » قبل الفروع ، ولكن الشاعر الذى لم يكن يرى فى المرأة سوى فستانها وحلمة ثديها هو نفسه الذى يرى قشرة الحضارة فيظنها كل شيء وهى ليست شيئاً إذا قيس بما صدرت عنه من « أنظمة » اجتماعية لايدينها بحرف بل هو فى شعره يقتات من فتات موائدها الفكرية . وإلا فما معنى أن يكون الإبحار إلى « بلاد الثلج والضباب » هو المنقذ من الضلال ؟ وكيف يمكن أن يتحول النفط العربى إلى خنجر من لهيب ونار فى صدر العدو مادام « يراق تحت أرجل الجوارى»؟ إن الشاعر لايجيب ، بالرغم من أن « منطق » السؤال والجواب ، ذلك المنطق الرياضى البارد، هو عماد القصيدة ولب لبابها .. فلن يستطيع باسم حرارة التجربة الشعرية أن يدعى خروج هذه المهمة عن اختصاصه ، فالوضوح والتقريرية والمباشرة هى النسيج « الفنى » لأبياته المنظومة نظماً . وليس هناك من ينكر السلبيات المريرة التى تخنق الكيان العربى قبل الهزيمة وبعدها ، تخنقه إلى درجة الموت ، تخنقه إلى حد تهديد هذه الأمة بالانقراض . . ولكن من ذا الذى يستطيع أن يتصور هذه السلبيات وقد اختزلت إلى همجية البعض منا وعبودية البعض الآخر ؟ لا بد أن ثمة حلقة مفقودة بين دكتاتورية الفرد وانسحاق

الجموع ، إذا لم يمسك بها الفنان فقد أعطانا المظهر دون الجوهر ، وباعنا فى سوق النخاسة بأرخص الأثمان . والحل الوحيد هو الحل المؤجل إلى أجل غير مسمى ، فأطفالنا هم الذين سيحملون النير عنا « فنحن جيل القيء والزهرى والسعال » وقد نسى الشاعر الحصيف أن الكروم الجيدة لاتثمر حصرماً ، والعكس أيضاً صحيح فالثعابين لن تلد أسماكاً عظيمة . وبالتالى فقد حكم بالموت مقدماً على مستقبل هذه الأمة ، وليس « حديثه » عن الأطفال الأنقياء إلا من قبيل الإيهام الكاذب . ولازلت أومن بالمبدأ الفنى القائل إن مايمكن أن يكتب شعراً لايمكن كتابته على أى نحو آخر . ولذلك أقول إن« هوامش على دفتر النكسة» سوف تسقط من ذاكرة التاريخ لأنه كان من الممكن كتابتها نثراً . . بصورة أفضل .

صدرت « الهوامش » بعد الهزيمة بأقل من شهرين تحك الجرح وتلعب على الوتر المشدود فلقيت رواجاً مذهلا ، سواء من المعارضين لها أو المؤيدين . . ولكن مفعولها السحرى اقتصر على اللحظة الأولى ، لحظة الكرب العظيم والعذاب المروع ، ثم بطل هذا المفعول لأن سحر الرقية قد انتزعته منها قصائد أخرى أبعد ماتكون عن التهريج والإثارة وأقرب ماتكون إلى النضال والمقاومة . توقفت التعويذة كأى نواح يسقط فى هاوية التشفى ، وأصبح شاعرنا « نجماً » لامعاً يتفوق على النجم الذى كانه فى القديم . واستمرأ اللعبة على نحو مختلف بعض الاختلاف ، فأقام حواراً مع « شعراء الأرض المحتلة » و « القدس » و « فتح » على التوالى . هو حوار داخلى إن جاز التعبير عن « المونولوج » الذى أداره الشاعر بينه وبين نفسه ، لأن الطرف الآخر المفترض لم يكن يوماً « على الخط » معه .

والحوار تقليد عريق فى أدب المقاومة لأنه بطبيعته يميل إلى النزال الملحمى ، ولكن نزار قبانى جعل من حواره مع شعراء الأرض المحتلة « مشجباً » يعلق عليه خطاياه ويتفرج عليها . أى سادية ، مرة أخرى ؟ ولكن لا ، ليست سادية كما تظن لأول وهلة ، وإنما تجديد الحك على ظهر الجرح الذى لم يندمل ، يثيره فيهيج الأشجان ويستفز المشاعر إلى نوع من تمزيق النفس . ليس ندماً ولكنه

تشف أن يقول الشاعر فى « أجمل » أبيات القصيدة :

« الشعر لدينا درويش
يترنح فى حلقات الذكر
والشاعر يعمل حوذياً لأمير القصر
الشاعر مخصى الشفتين بهذا العصر
يمسح للحاكم معطفه
ويصب له أقداح الخمر
الشاعر مخصى الكلمات
وما أشقى خصيان الفكر »

إن الخطأ القاتل فى هذه المعانى التى كررها نزار فى كل قصائده التالية هو خطأ مزدوج . شقه الأول هو المبالغة فى تضخيم دور الفكر والشعر فى الهزيمة أو النصر ، وتصدر هذه المبالغة عن نظرة مثالية للدورة الجدلية بين الفكر والواقع ، نظرة تصل فى استقامتها إلى درجة صوفية ترى الأفكار تعاويذ سحرية والكلمات أحجبة تحمل السر . والشق الثانى للخطأ هو تعميم الظاهرة الجزئية تعميماً يتناقض تناقضاً جوهرياً مع الصورة الشاملة . فشعراء الأمير فى عصرنا ليسوا هم على وجه اليقين من يؤيدون وجهاً ثورياً للسلطة فى هذه أو تلك من بلدان الوطن العربى . وإنما قد يكون شاعر الأمير جارية حسناء تجيد صنع الليالى الرشيدية فى كلمات منظومة . فليس بالهتاف وحده يحيا شاعر الأمير ، وإنما بكل هزة بطن وثنية جذع وحلمة ثدى يبرع الشاعر فى وصفها وتجسيدها و « هدهدة » الأمير بها و « دغدغة » نظامه لها . ففى الوقت الذى كانت فيه أجساد النساء هى الديكور والأبطال فى دواوين نزار قبانى ، كانت فلسطين بكل ما تحمله الكلمة من ظلال هى ديكور وأبطال شعر الأرض المحتلة . وتقوم أجساد النساء فى شعر نزار بدور الهتاف لكل أمير ونظام متخلف ، ولكنه الهتاف البارع المتحلل من قيود السياسة « الظاهرية » والمرتبط بأغلال « الجنس » الخارجية . إن قصيدة مدح لأمير من الأمراء فى عصرنا الحاضر لا تأتى أكلها كما يأتيه هذا الشعر الناعم الطرى

الرخو فإنه يستبدل « المدح » للأمير بتثبيت دعائم عرشه وحمايته من « ثورات الشعوب » . والغريب حقًّا فى حوار بين الشاعر وشعراء الأرض المحتلة أن يتصور شعرهم الذى يوهمنا بأنه يتعلم منه شعراً شيطانيًّا كشعره . ولو أنه « سمع » فى وقت مبكر عن شعرهم وتعلم فى وقت مبكر من هذا الشعر لتغيرت نظرته إليهم وإلى الشعر . ولكنه فيما يقول لم يتعرف على الأرض المحتلة وشعرائها إلا مؤخراً ، فجاء التعارف سطحيًّا هزيلا يسيء إلى قضية هؤلاء الشعراء . . فحرمات القدس انتهكت حقًّا ، ولكن ماشأن « المقاومة » بهذه العبارة :

« وابنة دايان كمومسة
تتعهر فى ظل المحراب »

فى مثل هذه الأسطر – وهى كثيرة – يتعرى نزار من قشرة « المناسبة » التى استغلها أبشع استغلال ، ويعود إلى ديكوراته القديمة يستلهمها « مفردات العهر والهجاء والشتيمة » التى سبق له فى الهوامش أن « نعاها » إلينا . ولعله من أسوأ الصور التى يتوق الصهاينة إلى التركيز عليها أمام الرأى العام العالمى ، هى هذه الصورة التى يتقدم بها نزار طواعية واختياراً ، صورتنا كمقاتلين بالعمامة فوق الرءوس والشيطان يعربد داخلنا . إذ كيف يستطيع أن يهضم الرأى العام العالمى – أو الإنسان فى كل زمان ومكان – هذا الانشطار الحاد بين سخرية الشاعر بهذه « المقدسات » وحرصه عليها إذا دنستها ابنة دايان ؟ وكيف يستطيع أن يهضم حماس الشاعر للحرية الشخصية والأخلاقية ودعوته الحارة إلى الأخذ بأسباب الحياة العصرية وتقاليدها فى « بلاد الثلج والضباب » ، ثم حماسه بنفس المقدار لأساليب العصور الوسطى وسلوك غوابر الأزمان وأهل الكهوف . وهو نفس التناقض الذى يواجهه المرء فى قراءته لقصيدتى « القدس » و « الاستجواب » ، فى الأولى يقول » « صليت حتى ذابت الشموع » وفى الثانية يقول :

« من ربع قرن وأنا
أمارس الركوع والسجود
. . . . . .

أمارس التشخيص خلف حضرة الإمام

...   ...

وهكذا يا سادتى الكرام

...   ...

أعيش فى حظيرة الأغنام »

ولا يفتأ الشاعر أن يكرر نفسه إلى حد الإملال ، فقصيدته « الممثلون » هى أحدث طبعة للهوامش ، نفس الأفكار ، نفس المشاعر ، نفس اللعب على الوتر المشدود ، نفس الحك على الجرح : الفكر المهزوم والحريات المغتالة والخوف المعربد وانعدام القابلية والقدرة على تجاوز المحنة والقناعة بالماضى والحاضر بغير أحلام للمستقبل . . والمقاطع تردد أصداء بعضها البعض ، والقصائد قصيدة واحدة تفتتت فى طريقها إلى المطبعة فأصبحت كتباً براقة لامعة على أحدث طراز . على أن هذا اليأس القاتل الذى يبثه نزار فى القلوب بتلذذ غريب ينهار « فجأة » أمام ظاهرة الكفاح المسلح لمنظمة فتح . وعندما أقول « فجأة » لاأقصد أن الشاعر تغير ، إنما أقصد إلى القول بأن « مفاجآته » هذه التى تبدأ بشعر الأرض المحتلة وتنتهى برصاصات فتح ، تبدو فى قصائده كالمعجزات الغيبية التى تهبط من السماء ولايشارك فى صنعها البشر ، الأمر الذى يترتب عليه الشك العميق فى إيمان الشاعر بانهيار المسرح ويأسه من إقامته من جديد . هذا هو التناقض الأكبر فى قصيدة « فتح » وزميلاتها ، بل هو الشرخ الذى يدب فى البناء الشعرى من أسفل عتبة المدخل حتى السطوح العلوية . هو القائل :

« صراخنا أضخم من أصواتنا

وسيفنا أطول من قاماتنا »

وهو أيضاً القائل :

« خمسين قرناً . . بكم كبرنا

وارتفعت قاماتنا »

وكأن طول القامة لأحد الشعوب يظل سرًّا منسيًّا مجهولا يكتشفه الشاعر

« فجأة » إذا عبر عن نفسه — فحسب — تعبيراً عاصفاً مدوياً . والمفروض أن وظيفة الشاعر تبدأ قبل فتح وبعدها ، تبدأ باستكشاف الطاقات الحقيقية لهذا الشعب وتشحن — إذا أراد صاحبها أن يكون شاعراً للمقاومة — العقول والأرواح بوقود لاينفد من الأمل فى تجاوز الهزيمة إذا كانت جذور النصر غائرة فى الأعماق حقاً . فليست فتح وغيرها من المنظمات الفلسطينية المقاومة المسلحة ، إلا « فروعا » أثمرتها جذور الشعب العربى الغائرة فى أرض الفداء . أما أن تبدو الأمور — دائماً — كمعجزة ، فإن ذلك ليس إلا قصوراً فى الرؤية ، وتقصيراً فى الفهم . وإلا فما معنى أن تكون جذورنا ميتة وأرضنا ناضبة من الماء والهواء والغذاء ، ثم نتصور « فتح » فرعاً نضراً وزهرة جميلة نبتت من نفس الجذور الميتة وأثمرت من نفس التربة الخاوية الجدباء ؟ ليس هذا — عند الشاعر — بمنطقى على الإطلاق ، والحل الوحيد هو اعتبارها معجزة من المعجزات . ولما كان الشاعر يبدى فى كثير من هذه القصائد شكه فى المعجزات ورفضه للمؤمنين بها فإننا لانجد تبريراً لمثل قصيدة « فتح » إلا بأنها ليست أكثر من «مناسبة» لاتختلف عن بقية المناسبات . هى مناسبة بكل ماتعنيه هذه اللفظة من فكر وفن . من الناحية الفكرية تسطيح مذهل لفكرة الثورة .

« جاءت إلينا « فتح »
كوردة جميلة طالعة من جرح
كنبع ماء بارد
يروى صحارى ملح
وفجأة . .
ثرنا على أكفاننا وقمنا
وفجأة . .
كالسيد المسيح بعد موتنا نهضنا . . »

هذه الثورة «المفاجئة » فى تصور الشاعر ، يعود فيدينها — من الناحية الفنية — إدانة صريحة ، تقريرية ، منظومة ومباشرة :

« ولم نزل نظن أن الله فى السماء
يعيدنا لدورنا
ولم نزل نظن أن النصر
وليمة تأتى لنا »

ولم يسأل نفسه بصدق : أليس هو من الذين « يظنون » أن النصر وليمة إلهية ؟ولكن تفكك أوصال القصيدة هو الذى يصل بها فى خاتمة المطاف إلى هذه الدرجة من التهرؤ المنهجى فى بنائها وأفكارها . وليس صحيحاً أنه لاينبغى محاسبة الشعر محاسبة البحث النظرى ، مادام الشعر فى جوهره لايخضع للمنطق والأقيسة النظرية . ليس صحيحاً مرتين : الأولى لأن ما « نتصوره » نحن من تلقائية واضطراب فى البنية الشعرية العظيمة ، لا « يتحقق » فنياً إلا بحساب جمالى دقيق وهندسة صارمة للصوت والصورة . وتخطيط مسبق للحرف والكلمة ، وفهم عميق للوزن والموسيقى . ولايتم الإبداع بطبيعة الحال ، بآلة حاسبة أو عقل إلكترونى ، ولكن هذه الأدوات التى أشرت إليها تترسب بالخبرة والتجربة والمعاناة فى الطبقات اللاوعية من وجدان الفنان وعقله بحيث إنه لايحتاج فى عملية الخلق إلى درجة « الوعى الكامل » . ولكن اللاوعى فى حرارته وانسيابه وتدفقه لايغفل لحظة واحدة تلك الخبرات الثاوية فى الأعماق ، الخبرات التى تتفاعل مع الذهن الخالق على صورة بالغة التعقيد تنعكس فى إحكام البناء الفنى وإن بدا لنا فى النهاية ، تلقائياً أو مضطرباً . لابد إذن من محاسبة الشاعر على الدعامات والأسس التى بنى عليها شعره ، فلربما كانت أسسا واهية قد تسببت فى هذا الشرخ أو ذاك من شروخ العمل الشعرى التى تختلف من حيث الدرجة والنوع عن العفوية والبراءة والتلقائية والاضطراب فى البنية الشعرية العظيمة . فالتناقضات « المقصودة » فى شعر ماتختلف — بالقطع — عن التناقضات غير المحسوبة فى شعر آخر . وليس صحيحاً أن شعر نزار قبانى يمكن معاملته — من هذه الزاوية — كأى شعر عظيم ، لأنه فى واقع الأمر أقرب إلى المنشورات الدعائية المنظومة منه إلى الشعر ، فالعقلانية المسرفة والشعارات المكشوفة والكليشيهات

المعدة سلفاً هى الخصائص البارزة فيه ، وليس التدفق والحرارة والتلقائية . ولذلك يستوجب الحساب مرة أخرى كنثر عادى لاسبيل إلى رد مايموج فيه من تناقضات إلى طبيعة الشعر .

ولاينفى ذلك أن نزار شاعر ، وأنه شاعر كبير ، ولكن خطأه الفادح أنه جعل من « الهزيمة » مجرد مناسبة يقال فيها الشعر وليست تجربة عميقة الأغوار يعانيها حتى النخاع . وشعر المناسبات – مهما تنوعت ألوانه وصوره من السياسة إلى الجنس إلى الوفيات إلى المواليد – هو شعر المناسبات : أخطر سماته الفنية النظم البارد الذى يفضله النثر فى معظم الأحيان ، وأخطر سماته الفكرية السطحية المفرطة فى التفاؤل أو التشاؤم ، والمثالية ، والجزئية ، واقترانه بلحظة سريعة الزوال لايتجاوزها إلى ماهو أبعد منها . وتلك كلها صفات غاية فى الوضوح عند النظرة المتأنية فى شعر نزار الأخير . ولكنه – كما قلت – شاعر كبير ، ولذلك تند عنه هنا وهناك نثرات صغيرة من الشعر المتألق بالحياة كالمقطع الثانى من قصيدة « فتح » :

« مهما هم تأخروا فإنهم يأتون . .
فى حبة الحنطة . . أو فى حبة الليمون
يأتون فى الأشجار ،
والرياح ،
والغصون .

... ...

من حزننا الجميل ينبتون
أشجار كبرياء
ومن شقوق الصخر يولدون
باقــة أنبياء
ليست لهم هوية
ليست لهم أسماء

لكنهم يأتون
لكنهم يأتون . . »

أين هذه الكلمات من بقية مقاطع القصيدة، بل ومن بقية قصائده كلها التى كتبها بعد العدوان ؟ هنا الإيمان العميق بالجذور « مهما تأخروا » والإيمان العميق بالوجود الحقيقى الشامل « الحنطة والليمون والرياح والغصون » والإيمان العميق بجدلية الحياة لاثباتها « من الحزن والصخر ينبتون ويولدون » . أى إيمان عميق هذا الذى يرى فى أعماق اليأس أملا ، وفى قاع الحزن فرحاً ؟ وأى شعر عظيم هذا الذى تشف فيه الكلمات وترق إلى حد الهمس ، تختفى المباشرة والتقريرية . ويحل مكانها الرمز الهادئ والإيماءة الذكية ، يتوارى العقل ويظهر القلب : كبيراً كبر الحياة نابضاً بأدق العواطف وأعظمها على السواء . فى هذا المقطع وحده ، تتسع « فتح » لتصبح رمزاً شاملا يتجاوز اللحظة الموقوتة والمكان المحدد إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة وعمقاً .

ولكن ماذا يصنع هذا المقطع اليتيم وسط الضجيج اللاهث الذى افتعله شاعرنا ، ضجيج الزفة التى صنعت منه هو الساخط على شعراء الأمراء ، شاعراً لكل أمير يبتغى التنفيس عن نفسه وعن نظامه وإلقاء التبعة كلها على « المفكرين المهزومين » ؟ وماذا يصنع هذا المقطع اليتيم فى غمرة الدفاع المجنون عن فوضوية متطرفة لم يسمع العالم بمثلها فى زمن السلم ، فلا يعقل أن تدق الأسماع بمثل هذا العنف القبانى فى زمن الحرب ؟ وأخيراً ماذا يصنع هذا المقطع اليتيم إذا كان الشاعر قد نصب لنا فخاً غريباً : أن نبحث عن هرة سوداء فى غرفة مظلمة ؟ إن شعر نزار فى الهزيمة يقع فى الطرف المقابل لشعر المقاومة ، فهو شعر تمزيق النفس والتغنى بالأشكال العجيبة التى ترسمها الدماء النازفة .

* * *

وعلى غير هذا النحو كان هناك شعراء آخرون صدمتهم الهزيمة حقاً ، وأصابتهم بالدوار ، ولكنه دوار المشاركة الحقيقية فى العذاب ، وليست مشاركة التشفى وإطفاء الغليل . وسوف أقتصر على نموذجين اثنين من بين عشرات

التجارب الممتازة لأنهما يقدمان دلالتين مختلفتين فيما نحن بصدده من حديث . والنموذجان هما شعر فدوى طوقان وشعر معين بسيسو ، بعد الهزيمة .

لم تكن فدوى طوقان بمعزل عن « الكارثة » قبل الخامس من يونيو ، وإنما كانت المأساة فى دمائها تصبغ جانباً هامًّا من أشعارها بلون أحمر قان . فلم تكن قصائدها فى فلسطين مجرد تصيد لمناسبة من المناسبات ، وإنما كانت موضوعاً أساسيًّا من موضوعات فنها وملمحاً رئيسيًّا لايكتمل وجهها الشعرى بدونه . وقد عاشت فدوى فلسطينية على الضفة الغربية من نهر الأردن ، أى أنها كانت أقرب ماتكون من « الأرض » وأبعد ماتكون عنها . ولذلك اختلف غناؤها عن غناء شعراء الأرض المقيمين فوقها ، فبينما تحددت نظرة هؤلاء فى نطاق المعارضة للنظام العنصرى ، تحددت نظرة فدوى فى نطاق « الرفض » الرومانسى للواقع . إنها « لاتصدق » الهول الماثل وتكتفى بتصوره كابوساً لابد من زواله بيقظة النائم من نومه . على ذلك النحو جاءت قصائدها «الروض المستباح ، بعد الكارثة ، مع لاجئة فى العيد ، رقية » بديوانها « وحدى مع الأيام » وقصيدتها « إلى المغرد السجين » فى ديوانها « أعطنا حبًّا » . وبلغت ذروة رومانتيكيتها فى قصيدة « نداء الأرض » بديوانها « وجدتها » . وهى القصيدة التى جسدت فيها « البطل الرومانتيكى » أروع تجسيم فكانت « العودة » لاالمعارضة هى البذرة التراجيدية الكامنة فى أعماقه ، إلا أنها عودة حالمة مسلحة بحب الأرض خالية الوفاض من أى سلاح يعبر عن هذا الحب بلغة لايفهم العدو سواها . ولذلك حين يسقط البطل على أرض الفداء قد ترسم دماؤه كلمة الحرية ولكنها لاتروى أبداً شجرتها ، لأنه يسقط — للأسف — بلا ثمن .

وتبدأ « نداء الأرض » بفتى عربى تشرد مع أهله فور وقوع الكارثة ، تمثل يوماً هذه « الأرض » التى غذته من صدرها بالحنان ، وتمثل ربيعها وقمحها وبرتقالها ، وهاجت به فكرة العودة كلما استفزت دماءه تلك الأطياف الحبيبة . . فقال :

« أتغصب أرضى ؟ أيسلب حقى وأبقى أنا
حليف التشرد أصحب ذله عارى هنا
أأبقى هنا لأموت غريباً بأرض غريبة
أأبقى ؟ ومن قالها ؟ سأعود لأرضى الحبيبة
بلى سأعود ، هناك سيطوى كتاب حياتى
سيحنو علىّ ثراها الكريم ويؤوى رفاتى »

تلك هى « المقدمة » التى استقامت على طول القصيدة مع خاتمتها ، وقد كانت بغير شك مقدمة رومانسية تماماً سواء فى هبوط الفكرة من أعالى السماء كالمعجزة ، أو فى فرديتها المسرفة التى تكاد الأرض معها أن تكون ملكاً شخصيًّا للبطل ، أو فى صورها الوارفة الظلال بالقمح والبرتقال ، أو فى تنفيذها بعد سؤال وجواب كإجراءات شكلية لابد منها لتبرير العودة . وعاد :

« وأهوى على أرضه فى انفعال يشم ثراها
يعانق أشجارها ويضم لآلى حصاها
ومرّغ كالطفل فى صدرها الرحب خدًّا وفم
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم »

وكانت فى انتظاره بالطبع — وهذه هى اللقطة الواقعية الوحيدة فى القصيدة — رصاصتان أردتاه شهيداً على أرضه ، وتحقق حلمه بأن يدفن تحت ثراها ، بل لقد نفذت هى أمره حين همس لها منذ اللحظة الأولى « هيئى مرقدى » فلفته بذارعين مشتاقتين .

هذا البطل الرومانتيكى الحالم بالعودة هو جنين الفدائى الفلسطينى فى شعر فدوى طوقان الأخير . . فالفرق بينهما هو المعادل الموضوعى للفرق بين الموقف قبل الخامس من يونيو والموقف بعده . إن رومانتيكية الشاعرة لم تكن سلباً خالصاً ، وإنما ، وهى انعكاس لواقع سلبى يفرز الحلم ولا يواجه التحدى ، قد استطاعت بعين زرقاء اليمامة أن ترى ما هو أبعد ، أن ترى النور من بعيد رغم الظلمة الداجية ، أن تتنبأ . والنبوءة فى الشعر رؤيا غير واضحة وليست خريطة سياسية مفصلة ، تكفى فيها الإيماءة الحيية الغنية برمزيتها عن الإبانة المباشرة . ولئن

كان البعد القومى هو البعد السائد على شعر فدوى ، فإنها لاتغفل العنصر الاجتماعى فى المأساة ، ففى قصيدة لها بعنوان « مع لاجئة فى العيد » تدمغ أهلها من الأغنياء وعشيرتها من المترفين ، قائلة :

« أختاه ، هذا العيد عيد المترفين الهانئين
عيد الألى بقصورهم وبروجهم متنعمين
عيد الألى لا العار حركهم ، ولا ذل المصير
فكأنهم جثث هناك بلا حياة أو شعور
أختاه لا تبكى ، فهذا العيد عيد الميتين ! »

قصدت بذلك إلى القول أن ثمة حقائق أساسية فى شعر فدوى طوقان تقودنا إلى وصفه — قبل الهزيمة وبعدها — بأنه شعر مقاومة : الحقيقة الأولى أنه يشكل تياراً رئيسياً فى إنتاجها لامجرد مناسبة من المناسبات . وبالتالى فهو يتخلى فنياً عن النظم البارد لهتاف حماسى أجوف ، ويتخذ نفس السمات الجمالية التى يتحلى بها شعرها الآخر ، فى الحب مثلا . والحقيقة الثانية أن صورة البطولة فى شعرها قبل يونيو ١٩٦٧ هى الجذر الوجدانى لصورة هذه البطولة فى شعرها اللاحق للهزيمة ، صورة الشهيد بلا ثمن هى أم الشهيد الفادح الثمن . والحقيقة الثالثة التى رافقت الشاعرة فى معظم إنتاجها السابق والتالى للهزيمة هى التركيز على الوجه القومى للبطولة بغير إغفال لوجهها الاجتماعى . ومن مجموع هذه الحقائق نفسر البون الشاسع بين فدوى طوقان ونزار قبانى من ناحية ، وبينها وبين محمود درويش وزملائه من ناحية أخرى ، فهى شاعرة « مقاومة » لاتتوقف عند حدود المعارضة ولاتتردى فى هاوية الاستسلام . وإنما هى فى مرحلتها الجديدة « تواكب » المشهد الفدائى مواكبة تكاد تكون تفصيلية ، لامن موقع الفلسطينية المنفية التى كانتها ، وإنما من موقع الفلسطينية الجديدة فى ظل الاحتلال . هكذا ترفض فدوى رومانسيتها القديمة وفرديتها وبطولاتها التراجيدية وأحلامها الطوباوية ، وتوجه الخطاب إلى أشقائها شعراء الأرض المحتلة :

« على أبواب يافا يا أحبائى
وفى فوضى حطام الدور بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين :
قفا نبك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادى من بناها الدار
وتنعى من بناها الدار »

هكذا تابعت نفسها لحظة بلحظة ، من الوقوف على الأطلال إلى أن مسحت عن الجفون ضبابة الدمع الرمادية فقد التقت بعد الهزيمة الأخيرة بوجه آخر للمأساة ، وجه « الشعب » فى مجموعه لاوجوه الفرسان الفرادى التائهين فى بيداء العواطف الجامحة بغير أن يركبوا الجواد الأكثر جموحاً . لقد عثر الفارس الأكبر — الشعب — على حصان جاوز كبوة الأمس ، هكذا تقول مهللة كالأطفال بالاكتشاف الجديد ، وتبدأ فى رسم خط سيرها من جديد :

« أحبائى مصابيح الدجى ، يا إخوتى فى الجرح
ويا سر الخميرة ، يا بذار القمح
يموت هنا ليعطينا
ويعطينا
ويعطينا
على طرقاتكم أمضى
وها أنا بين أعينكم
ألملمها وأمسحها دموع الأمس
وأزرع مثلكم قدمىّ فى وطنى وفى أرضى
وأزرع مثلكم عينى فى درب السنى والشمس »

إن أهمية هذه القصيدة ، وعنوانها « لن أبكى » أنها تؤرخ لتطور رؤيا البطولة والمقاومة عند الشاعرة ، فلم تعد البطولة لفرد تثقل على وجدانه وطأة الذكريات ، وإنما أضحت البطولة لشعب يرسف فى الأغلال ، ولم تعد المقاومة

سيراً على الأقدام إلى الموت انتحاراً عارضاً فوق الثرى المقدس ، وإنما أمست معاناة هائلة فى درس لغة العدو ومقاومته بسلاحه ، والموت — إن حدث — فهو جسر « الاضطرار » إلى الحرية وليس بذرة سلبية كامنة فى البطل التراجيدى ، ذلك أن الصراع فى جوهره صراع ملحمى . وتقدمت فدوى فى صياغتها الجمالية تقدماً واضحاً فالأقصوصة الشعرية يتماسك بناؤها على نحو لا يسمح بهذه المطبات والفجوات التى نسقط فيها ونهبط فى قصائدها السابقة . إن « متابعتها » لنفسها لحظة فلحظة لاتدع لها فرصة السرحان والتيه ، وإنما هى تؤرخ لنفسها من خلال شعبها وتؤرخ لشعبها من خلال نفسها فى محاذاة التطور الهائل للمقاومة الفلسطينية على أرض الفداء . اختفت نبرة النبوة ، وظهرت نبرة المؤرخ ، وهى النبرة التى تصوغ بطولة « الفدائى » الفلسطينى عبر الحوار معه من زاوية الفن ، وجدلية الموت والحياة من زاوية الفكر . وفى هذه المرحلة الجديدة يظل التركيز واضحاً على البعد القومى ، بينما يتوارى البعد الاجتماعى ليفسح الحلبة أمام بعد جديد هو البعد الإنسانى . فى قصيدتها « مخاض » تقول :

« الريح تجدل الدخان فى الجبال
وفى دروب الليل والإعصار
تنهمر الصخور والأحجار
سوداء بالرماد
سوداء بالدخان
فلتنهمر كما تشاء هذه الصخور
ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار
فالنهر ماض ، راكض إلى مصبه
وخلف منحنى الدروب ، فى رحابة المدى
ينتظر النهار
من أجلنا ينتظر النهار »

كما واكبت الشاعرة نفسها وشعبها ، تواكب هنا البطولة الجديدة البازغة بين الريح والدخان ، وبين الصخور والمياه ، وبين منحنى الدروب والنهار . وهى البطولة البعيدة عن « مفاجآت » نزار قبانى لأنها تنبع كما قلت من جدلية الموت والحياة ، فليس الموت وحده — كما كانت فدوى نفسها تقول قبل الهزيمة — بكاف لإثبات الوجود ، وإنما تولد الحياة من باطنه إذا كان الهدف من الموت للبطل هو الحياة لشعبه . أما الموت فى ذاته ، ومن أجل أن نوسد الثرى المقدس فإنه قيمة رومانتيكية حالمة . تواكب الشاعرة المقاومة الفدائية — بانتصاراتها وانكساراتها — مواكبة حية دافقة بالصدق والواقعية ، وليس « النهار » المنتظر فى رحابة المدى إلا إيمانها ويقينها بصحة « الطريق » الجديد ، المفضى فى نظرها ، إلى الحياة ، ولو كان الموت — لأفراد اختاروه اضطراراً — ثمناً لها . ثمة نهر يركض إلى مصبه ، مهما عاقته الصخور والجنادل ، هذا النهر العظيم هو الشعب الفلسطينى . والريح التى تجدل الدخان فى الجبال هى ريح المقاومة الفدائية . والنهار المنتظر هو مستقبل هذا الشعب وتلك المقاومة . هكذا تنهض الصياغة الجمالية للقصيدة على ساقين راسختين من الرمز الشفاف والصورة الكثيفة ، من النغم المعبر عن التوتر وإن تمزقت أوصال القصيدة إلى مقاطع ، إلى أشطر ، إلى كلمات ، إلى أحرف ، وهكذا ترتفع قامة الشعر فى إنتاج فدوى الأخير ، لأن الشعر فى حياتها الجديدة هو امتداد لحياتها القديمة ، جزء من هذه الحياة لايتجزأ من نسيجها العام ولا ينفصل عن تفاصيلها الدقيقة . ولأن فلسطين قضية حقيقية فى كيان فدوى جاء شعرها لا « عن » فلسطين ولا « عن » المقاومة ، وإنما جاء شعراً فلسطينياً مقاوماً . على النقيض من الذين اتخذوا من فلسطين — كالمرأة سابقاً — مجرد مناسبة يتغزلون فى عريها أو ينوحون على آلامها فالمعنيان سواء . وعندما تصبح فلسطين وجداناً دامياً فى كيان الشاعرة يصبح شعرها أيضاً وجداناً دامياً بغير تعسف أو افتعال ، يصرخ صاحبه لأن أحداً لايصدقه ، ويقرر ، لأنه لايثق فى نفسه ، ويهتف لأن الأرض لا تسمعه . ويتقدم شعر فدوى ويتخلف شعر الآخرين ، يتقدم شعرها بتماسكه الذى يعكس صدقه وأصالته ، ويتخلف شعرهم بتفككه الذى يعكس كذبه وسطحيته .

ولنقارن مثلا بين الحوار الذى يقيمه نزار مع الفدائى الفلسطينى فى « فتح » والفدائى عند فدوى فى « الفدائى والأرض » و « حمزة » . فى قصيدة « فتح » يكتفى الشاعر بالتعبد فى محراب المعجزة واستمطار اللعنات على جيلنا ، واستجداء الرحمة من أجيالنا القادمة . . . اليأس فى القصيدة بلامبرر ، والأمل أيضاً بلامبرر . ومرد ذلك انعدام الصدق فى الحالتين . أما فدوى فى «الفدائى والأرض» فتبدأ يأسها من أرض الواقع ، من مفكرة الشهيد مازن جودت أبو غزالة :

« أجلس كى أكتب ، ماذا أكتب ، ما جدوى القول
يا بلدى . . يا أهلى . . يا شعبى
ما أحقر أن يجلس إنسان كى يكتب فى هذا اليوم
هل أحمى أهلى بالكلمة
هل أنقذ بلدى بالكلمة
كل الكلمات اليوم
ملح لا يورق أو يزهر
فى هذا الليل »

ولكن الواقع نفسه — نقطة انطلاق فدوى وليست الذات السادية المتعالية عند نزار — يجيب اليأس بالتحدى ، فهذه الكلمات التى ورثناها مع الشاعرة من مفكرة الشهيد هى نفسها التى دفعته — فى الواقع والقصيدة معاً — إلى أن يحمل هم شعبه وأرضه وكل أشتات المنى المبعثرة على نحو يختلف أشد الاختلاف عن « نداء الأرض » القصيدة القديمة لنفس الشاعرة وبطلها الوحيد المغترب بلا سلاح سوى الذكريات . هنا تتحول الذكريات إلى حوار عميق مع الأم فتسلحه بالإيمان . ويسلح نفسه بالسلاح الذى يفهمه عدوه ولايذهب وحيداً كدون كيشوت العصور الوسطى ، وإنما برفقة الرفاق يقاتل ، فلا ترسم دماؤه على الأرض شاهد قبره ، وإنما ترسم علامة الشوط الذى قطعته رحلة الفارس الأكبر — الشعب — نحو هدفه العظيم . عندئذ لاتحتاج الشاعرة لأن تصرخ « ياأطفالنا » وإنما تهمس لنا « ياجيلنا » بغير أن يتحول الهمس إلى لفظ ،

فأبو غزالة ابن جيلنا الذى تظل دماؤه من بعده دليلا هادياً للأجيال القادمة . فهذه الأجيال لاتولد فى فراغ الهزيمة الذى تعلق فيه نزار ، وإنما تولد من خلال المقاومة التى لم ينزل إليها ولم يتعرف عليها ولم يفهم أبعادها . هذه الأبعاد التى تدرجت بالشاعرة من اليأس إلى الأمل بغير انزلاق على جليد المعجزات :

« طوباس وراء الربوات
آذان تتوتر فى الظلمات
وعيون هاجر منها النوم
... ...
الريح وراء حدود الصمت
تندلع ، تدمدم فى الربوات
تلهث خلف النفس الضائع
تركض فى دائرة الموت
... ...
يا ألف أهلا بالموت !
واحترق النجم الهاوى ومرق
عبر الربوات
برقاً مشتعل الصوت
زارعاً الإشعاع الحى على الربوات
فى أرض لن يقهرها الموت
أبداً لن يقهرها الموت »

وإذا كان أبو غزالة قد استشهد فإن هذا لايعنى بالضرورة أن يكون « الفدائى » عند فدوى مرادفاً للشهيد ، فالفدائى لديها « مقاوم » يصادفه الموت أحياناً وتكتب له الحياة أحياناً أخرى كما فى قصيدة « حمزة » . ذلك أن هذا الشعب فى شعر فدوى كتب عليه القتال ولم يكتب عليه الموت كما فى شعر نزار . الموت فى حياتنا معبر نمر عليه إلى الحياة ، وليس العكس ، لأنه إذا كان الموت موتاً

حسب ، لكان السكون الأبدى هو منطلق الحياة ، والاستسلام للأمر الواقع
والنتيجة العملية لهذا المنطق . أما إذا كانت :

« هذه الأرض امرأة
فى الأخاديد وفى الأرحام سر الخصب واحد
قوة السر التى تنبت نخلا وسنابل
تنبت الشعب المقاتل » .

كما تقول فدوى فى قصيدتها « حمزة » فإن منطق الحياة هنا يصبح جدلها
بناميتها ، ويصبح تحدى الواقع وتجاوزه باختراقه لا بالتعالى عليه هو النتيجة
العملية لهذا المنطق . بل وتلجأ الشاعرة فى بناء قصيدتها إلى هذا الرمز البسيط ،
نسف الأعداء بيت حمزة وتهوى غرف الدار الشهيدة ، ويصرخ حمزة
صرخة الحياة لفلسطين فتجوب بدويها الآفاق مجددة صنع الحياة ، ولا يزال
حمزة مرفوع الجبين .

ولا تلجأ فدوى إلى « تعميم » خبرتها النضالية فى شعارات وكليشيهات ،
إنما هى تبسط أدق التفاصيل الصغيرة فى صور تشعرك بألفتها ، وتواكب
المقاومة البطولية لهذا الشعب من أكثر مواقعها تواضعاً كهذا الانتظار المرير
أمام شباك التصاريح عندجسر اللنبى :

« ويدوى صوت جندى هجين
لطمة تهوى على وجه الزحام :
(عرب . . فوضى . . كلاب !
ارجعوا لا تقربوا الحاجز ، عودوا يا كلاب) . . » .

هذا التوقف المتأنى والالتفات المتمعن فى أصغر وقائع الصراع اليومى وأدقها ،
، الخامة الشعرية فى « آهات » فدوى ، فليست المقاومة المسلحة إلا أكثر التعبيرات
إلحاحاً ، ولكن هناك أيضاً مقاومة أخرى يسقط فيها عرق البسطاء ملحاً فى
عيونهم تستحق من شاعر المقاومة متابعتها — كما تفعل شاعرتنا — لأن هذا
العرق المالح فى الجفون هو القاعدة الفسيحة التى تتصاعد فوقها المقاومة البطولية

حتى تصل ذروتها الهرمية في الكفاح المسلح . هذا الكفاح الملحمي الذي تتبادل فيه الحياة مع الموت مراكز الوجود ، وتظل «الحرية» هي سدنة الصراع ولحمته ، وهي ليست حرية الفرد الحالم برائحة الحنطة والبرتقال ، وإنما « حرية الشعب » كما دعت فدوى قصيدتها القائلة :

« سأظل أحفر اسمها وأنا أناضل
فى الأرض فى الجدران فى الأبواب فى شرف المنازل
فى هيكل العذراء فى المحراب فى طرق المزارع
فى كل مرتفع ومنحدر ومنعطف وشارع
فى السجن فى زنزانة التعذيب فى عود المشانق
رغم السلاسل رغم نسف الدور رغم لظى الحرائق
سأظل أحفر اسمها حتى أراه
يمتد فى وطنى ويكبر
ويظل يكبر
ويظل يكبر
حتى يغطى كل شبر فى ثراه
حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كل باب
والليل يهرب والضياء يدك أعمدة الضباب »

هكذا لاتصبح الحرية مجرد نداء فوضوى أجوف ، ليست ليبرالية عاجزة عن استيعاب قضية الشعب بكافة أبعادها ، ليست قراراً أو فرماناً يمنحه السلطان لرعاياه ، وإنما هي نضال دام ومقاومة بطولية تحقق للإنسان وجوداً إنسانياً ، وتحقق للإنسان الفلسطيني وجوداً فلسطينياً . تلك هي القضية — المحور ، فى شعر فدوى طوقان الجديد ، وهو شعر يختلف عن شعرها السابق على الهزيمة ، ولكنه امتداد له كامتداد الرجل الناضج من جنين فى الرحم غض الإهاب والملامح . وهي ترث الكثير من صياغتها الشعرية القديمة ، ولكنها تضيف الكثير من وحي تجربتها الجديدة . ويظل الفرق بين المرحلتين واضحاً غاية الوضوح ، هو الفرق بين الشاعرة المنفية والشاعرة فى ظل الاحتلال ، وهو أيضاً الفرق بين

الموقف الفلسطينى ــ ولا أقول العربى ــ عشية العدوان وصبيحته . ولقد كانت شاعرة مقاومة فى كلتا المرحلتين ، ولكن مقاومتها الأولى ظلت محصورة فى نطاق ضيق صيغ من مادة الحلم ، أما مقاومتها الأخيرة فقد اتسعت دائرة الرؤية فيها حتى لتشمل الواقع الدامى بكل قسوته وكثافته وتعقيده . ولئن كانت فدوى فى مرحلتها الأولى أقرب إلى روح الأنبياء منها إلى المؤرخين ، فهى تعكس الحال فى مرحلتها الجديدة وتقترب من روح التاريخ وإن لم تتخل عن واجب النبوءة . وبالرغم من أن نبوءتها هذه المرة من صلب الواقع ومرارته وليست من وحى الحلم والخيال ، إلا أنها تظل مع ذلك محتفظة بالسمات العامة لكل التنبؤات ، وأعنى بها الرؤيا ذات الألوان والضياء والظلال ، الخالية من تفاصيل خرائط العلماء .

* * *

إذا كانت المقاومة فى شعر فدوى طوقان تشكل تياراً رئيسياً ، فإنها فى شعر « معين بسيسو » تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر ، فمنذ أن عرف هذا الشاعر منفاه عام الكارثة ١٩٤٨ لم يتقاعد فى خيمة من الخيام بل ربط مصيره ربطاً عميقاً بمصير الوطن الأكبر من ناحية ، ومصير الثورة الكبرى من ناحية أخرى . أى أن معين بسيسو فى وقت مبكر قد وحّد جرحه القومى فى فلسطين بالجراح القومية فى الوطن العربى بأسره ، ثم وحّد نضاله من أجل التحرير بنضاله من أجل الاشتراكية . ولم يعد معين بذلك شاعر « المنفى » كما هو الحال بالنسبة للكثيرين من الشعراء الفلسطينيين الذين جعلوا من القضية ما يشبه المؤسسة الإعلامية . بل قرر هذا الشاعر منذ البداية أن يكون شاعر المقاومة على المستويين القومى والاجتماعى ، فجاءت ثورته ــ من ثم ــ أشمل من ثورة زملائه فى الوطن المحتل وأعمق وأغنى من ثورة زملائه فى المنفى . توحدت إذن ثورته الفلسطينية بثورة الشعوب العربية كلها على النير الاستعمارى من ناحية ، والقهر الاجتماعى من الناحية الأخرى . فلم تكن مصر التى قضى بها زهرة شبابه وطناً ثانياً بل جزءاً لاينفصل عن الوطن الواحد الكبير . ولذلك غنى لها أغنياته الفلسطينية ، كما غنى لفلسطين أغنياته لها ، فى دواوينه الأولى الثلاثة « المعركة » ، « الأردن

على الصليب » ، « مارد من السنابل » لن نستطيع أن نعزل نبضة قلبه مع الفدائيين فى القنال عن النبضة التالية للمناضلين فى الخيام ، لن نستطيع أن نفصل بين خفقة روحه مع بور سعيد والخفقة التالية مع غزة . وهكذا لم « يتخصص » معين بسيسو فى مأساة فلسطين بل جعل منها نقطة الارتكاز والانطلاق إلى جميع المآسى التى تقبض على عنقه النحيل فى الأرض العربية كلها . ولم يتخصص معين مرة ثانية فى الجرح القومى الدامى ، بل زاوج بينه وبين مأساة الكادحين فى كافة أرجاء الوطن العربى بحيث كانت قضيته ولاتزال على نحو غاية فى التركيب لاانفصام فيها بين قهر وقهر ، لأن الجوهر العميق المسئول عن كل قهر واحد لايتغير . ولكن يظل التحرر القومى فى شعر معين بسيسو هو المقدمة الأولى والضرورية لكل تحرر آخر ، سواء كان تحرراً سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أو نفسياً . فالقهر الأجنبى يوصد باباً ضخماً فى وجه أية حريات أخرى يمكن النضال من أجلها إذا غاب عن الحلبة وجهه القبيح .

وإذا كانت المقاومة فى شعر معين تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر ، لا مجرد تيار ضمن بقية التيارات كما هو الحال فى شعر فدوى ، فذلك لأن الشعر والحياة قد توحدتا فى شخص معين وفنه توحداً لاسبيل إلى فصم عراه . هو نفسه « مقاوم » يحكى قصته بضمير المتكلم :

« أنا إن سقطت فخذ مكانى يا رفيقى فى الكفاح
واحمل سلاحى لا يخفك دمى يسيل من السلاح »

حين كانت الجماهير المصرية تردد هذه الأبيات وغيرها لمعين بسيسو عام ١٩٥١ والحركة الفدائية على شاطئ القنال يتعاظم نموها ، لم يكن الشاعر « يكتب » لها بقدر ما كان يعيش معها نضالها لحظة فلحظة : بندقيته فى يد ، وشعره فى اليد الأخرى . ولذلك جاء هذا الشعر خطاباً ثورياً لاقصة تروى ، ولذلك أيضاً كان النظم الكلاسيكى هو سبيله إلى الأسماع والشفاه . وإذا كان الشاعر قد رفع السلاح للذود عن مصر ، فإنما كان يرفعه فى نفس الوقت دفاعاً عن وطنه السليب :

« البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين
والليل كالشحاذ يطرق بالدموع وبالأنين
أبواب غزة وهى مغلقة على الشعب الحزين
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكأنهم قبر تدق عليه أيدى النابشين »

هكذا يفتتح قصيدته « المدينة المحاصرة » فى ديوان « المعركة » فور انتهائه من قصيدة « المعركة » عن القنال . هذه عن مصر وتلك عن غزة ولا فرق فى النسيج والمشاعر المتلاطمة والشحنات المتوهجة بالدم والأمل . إنه لايقدم صورة وردية عن غزة السجينة ، ولا يحتمل التهويم المضلل حول أسوارها ، بل هو يلتقط نقطة السواد فى قلبها ليحل مكانها لؤلؤة حمراء اسمها الثورة :

« هذى هى الحسناء غزة فى مآتمها تدور
ما بين جوعى فى الخيام وبين عطشى فى القبور
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الإذلال فاغضب أيها الشعب الأسير
فسياطهم كتبت مصائرنا على تلك الظهور »

فهو لايدعو شعبه إلى الثورة كمتفرج خارجى ، ولكنه يرى المصير وقد كتبه الجلاد نفسه بالسياط على الظهور ، فالثورة قدر هذا الشعب ، حتى ولو هددته الكوارث التى صور جانباً منها فى قصيدة « السيول » .. فالموت قد يحفر أخدوداً فى عين ميتة ، ولكنه يرسم صرخة ثأر فى شفة لم تمت بعد :

هنا حطام هنا موت هنا غرق هنا بقايا رغيف عالق بيد
هنا العيون التى تصطك ميتة هنا الشفاه التى تدعو لثأر غد

وقد عانى معين بسيسو إبان السنوات الأولى من الخمسينات معاناة هائلة ، تجربة الشكل والمضمون فى القصيدة الحديثة . كان خطابه المباشر إلى الجماهير، نتيجة انخراطه الواقعى فى سلك المقاومة الوطنية والشعبية ، يستلزم منه — إخلاصاً للتجربة وصدقاً مع النفس — ألا يتجاوز ضمير المتكلم إلى حدود أخرى . وهذا

الضمير يجد مبتغاه فى الصياغة الكلاسيكية كأروع ماتكون الصياغة فى عمودها الخليلى الصارم بقوافيه وحروف رويه . ولاريب أن كافة العيوب المأخوذة على البناء التقليدى قد رافقت شعر معين ، ولكن تجربته الذاتية الزاخرة بالصدق والعناء قد أمدت هذا الشعر بعناصر الحياة بعد موت اللحظة العابرة ، فكان يجهد غاية الجهد فى البحث عن دروب جديدة ، كما نلاحظ فى قصيدته « إلى عينى غزة فى منتصف ليل الاحتلال الإسرائيلى » بديوان « الأردن على الصليب » . . يقول فى خاتمتها :

« غزتى أنا لم يصدأ دمى فى الظلمات
فدمى نار وفى قش الغزاة
وشرارات دمى فى الريح طارت كلمات
وكألوانك يا قوس قزح
أنت يا إكليل شعبى وهو يدمى فى القيود
إننا سوف نعود
وعلى الدرب كألوانك يا قوس قزح
وستذرو الريح أشلاء الشبح »

حاول هنا أن يخرج فى القليل عن الضجيج الموسيقى الصاخب ، وأن يترك مكان الصدارة للصورة الشعرية ، ولكنه لم يخرج عن « ذاتية » الشكل ، حتى إنه حين يقول « إننا سوف نعود » تبدو الكلمات كعبارة إنشائية باهتة ، لا كحلقة فى سلسلة مترابطة الحلقات . وفى « فلسطين فى القلب » يجرب المحاولة من جديد فيمنح التفعيلة الواحدة حريتها فى التلاعب بالوزن ، ويمسى النغم أقرب مايكون إلى الهمس بين أربعة جدران — رغم توجيه الخطاب إلى بلاده — منه إلى توجيه الخطاب فى جماهير محتشدة بأحد الميادين العامة :

« يا أيادى
ارفعى عن أرضى الخضراء ظل السلسلة
واحصدى من حقل شعبى سنبلة

فأنا لم أحضن الخبز ومن قمح بلادى
منذ أن هبت رياح مثقلات بالجراد
نهشت أرض بلادى » .

لاتتعدد الأصوات فى شعر معين بسيسو السابق على الهزيمة الأخيرة ، إلا بقصيدته « إله أورشليم ». وبتعدد الأصوات تزداد درامية القصيدة ثقلا وكثافة ، وتخف وطأة الذاتية التى تعانق الشكل الشعرى فيما يشبه الحتمية الموسيقية الرتيبة، وتتسلل نسمة من الموضوعية والاتساع والشمول. فى « إله أورشليم » يتمثل الشاعر — ربما لأول مرة فى شعره — نغمة عبرية فى مزامير داود يقسم فيها اليهودى بأنه ينسى يمينه لو أنه نسى صهيون . هذه الاستعارة الخارجية هى النسيج الشكلى للحوار بين الشاعر وإله أورشليم . وهى تحقق له ككل أسطورة أو موروث شعبى فى الشعر ، سعة موضوعية تضم قضيته برحابة إنسانية . يقسم الشاعر إذن أنه سينسى يمينه وعينى حبيبته وأخيه وصديقه الوحيد :

« إذا نسيت
أن بين ثديى أرضنا يبيت
إله أورشليم
وأن من قطوف
دمنا يعتصر
الشهد واللبن
وخمرة السنين
لكى يعيش
ويفرخ الوحوش
وكى أشيد
من الدموع
جدار مبكى وكى أحيل
خيمة منديل

وللعويل
على الذهاب
بلا إياب
... ...
لتنسنى يمينى
لتنسنى عيون شعبى المغردة
إذا نسيت
أن أغرس الطريق
لصدر بياراتنا وللكروم
سيفاً من الجحيم
فى عينى إله أورشليم »

لأول مرة فى هذه القصيدة التى نشرت فى ديوان « الأردن على الصليب » عام ١٩٥٧ تتحقق لشعر المقاومة عند معين بسيسو هذه الوحدة العضوية بين أجزاء القصيدة ، فلا ضمور لعضو وتورم لآخر ، ولا صدأ فى هذه المفصلة أو تلك التى تربط بين الأعضاء جميعاً ، ولا شحوب أو هزال ولا طراوة أو ارتخاء فيما يحيط هذه الأعضاء من لحم ودم وعظم . إنها الوحدة الدينامية العميقة التى حققها الابتعاد عن غلو الذاتية الشكلية والاقتراب من الموضوعية والدرامية . وهى السمة البارزة فى إنتاج معين التالى للهزيمة ، فلقد تحققت له منذ ذلك اليوم القاصم للظهور ، نقطة تحول حاسمة فى بنائه الشعرى تؤكد ماضيه وتدعمه ولكنها تتجاوزه وتتطور به تطوراً كيفيًّا عميقاً . فإذا كان الماضى الشعرى لفدوى طوقان قد برر لها تطوير رافد المقاومة من بين الروافد العديدة فى إنتاجها ، فإن هذا الماضى فى حياة معين بسيسو وفنه يتخذ لنفسه أهمية قصوى . . فما كان مجرد رافد عند غيره كان عنده ، هو النهر منبعاً ومصبًّا . ولذلك فإذا كان غيره قد تطور فكراً وفنًّا فى اتجاه مضاد لنزار قبانى مثلا ، فإنه هو يقف على الطرف النقيض من الشعر النزارى شكلاً ومضموناً ، بغير مواربة وفى منتهى الحسم .

يعتمد الشاعر فى مرحلته الجديدة اعتماداً كاملا على الأسطورة بناء شعرياً ، سواء كانت الأسطورة الموروثة فولكلورياً أو الأسطورة التى يبنيها بنفسه من وحى العصر والتاريخ . اختفت إذن ملامح الضمير المنفرد بالنسيج الشعرى ، وتعددت خيوط هذا النسيج وألوانه . على أن السمة البارزة فى إنتاج معين الأخير هى أن المقاومة لديه لم تعد المواكبة الواقعية المباشرة للحركة الفدائية فى فلسطين ، وإنما اتخذت وجهاً عاماً شاملا لمعنى المقاومة الوطنية . فلسطين كامنة فى الخلفية ، وبين السطور ، بينما تحتل اللوحة الرئيسية صور أخرى لسمرقند ويوليوس قيصر ورامبو . هكذا تقل شفافية الرمز وتكثف دلالاته ويثقل وزنه ، ويحتاج التلقى إلى معاناة الكشف الأول لطريق مجهول . يستلهم معين فى « أغنية إلى سمرقند» تلك الحكاية التى تقول إنه بينما تيمور لنك فى إحدى غزواته بعيداً عن سمرقند دعت « الهانم » — امرأته — كل مهندسى سمرقند ، لكى يقيموا معها معبداً ضخما تفاجئ به تيمور ، ويكون هديتها له . . وأن يقام المعبد فى بضعة أيام ولم يقبل هذا العرض غير مهندس شاب تعهد بالقيام بمهمة بناء المعبد لقاء شىء واحد . . لقاء قبلة يطبعها على شفتى « الهانم » . . وترددت الهانم طويلا وحاولت إغراء المهندس الشاب بكل الوسائل ولكنه صمد ورفض الذهب وتمسك بالقبلة . . وأخيراً وضعت الهانم كفها فوق خدها وقبلها فوق الكف الراعشة على الخد وتم بناء المعبد . . وشاعت الحكاية ، وحينما عاد تيمور لنك وأراد الفتك بالمهندس كان قد اختفى . . ويتقمص الشاعر شخصية العاشق فيخاطب مولاته :

« حرسك تحت الأسوار ، وشرفتك بعيدة
لكنى أملك شريانى حبلا والعاشق يده تمتد إلى الشمس
هذى هى يا مولاتى معجزة الحب
لا يلقى بعصاه فتصبح أفعى
لا يخرج من فمه حبل مناديل
لا يخرج هابيل ،
من جثة قابيل . . .
« فالساحر لن يصبح يا مولاتى عاشق »

رويداً رويداً تتضح لنا « فلسطين » تحت رداء المحبوبة ، وليس القيصر زوجها إلا « الدولة » العنصرية الغاصبة ، وليس المهندس العاشق إلا المواطن الفلسطيني الذى لا يملك فى عالم بغير معجزات إلا معجزة الحب ، ومعجزة الدم . بل إن الحب والدم يتحولان إلى رمز واحد هو ذلك الشريان واليد التى تمتد إلى الشمس : الشريان هو رابطة الدم التى تربطه بالأرض ، والحب هو الذى يدفع أحلامه لتطاول أعالى السماء :

« هذا هو يا مولاتى قدر الشاعر
يرفض نيشان القيصر
يرفض خبز القيصر
يرفض خمر القيصر »

يتبادل العاشق فى القصة الأصلية ثياب الحب والموت مع الشاعر ، كما تتبادل فلسطين والحبيبة الفاتنة ثياب زوجة القيصر . هكذا يتخفف معين من أعباء الذاتية الشكلية وإن لم يتخل تماما عن ضمير المتكلم ليسهم مع المتلقى فى اكتشاف هوية الضمائر الأخرى ، المخاطبة والغائبة . وهكذا أيضاً يتسع البناء الدرامى للقصيدة حتى ليشمل كافة التوترات النغمية التى تختلج بها شفتاه :

« مولاتى إن كانت قبلتك ستبنى كوناً وحضارة . .
أى الأكوان ستولد تحت وسادتك ،
وفوق سريرك ؟
فسيأتى زمن ستطارد فيه
حتى الموت القبلة
... ...
وسيقطع رأس العصفور
ويعلق فوق السور
لكن هو ذا تيمور
حجر مغروس فى الأرض

مهما نبتت يا مولاتى للحجر شرايين
فلن يصبح شجرة
... ...
ماذا يا مولاتى بقى من التنين . . ؟
ماذا بقى سوى أنقاض مخالبه المكسورة
وبقايا أسطورة » .

هذه القصيدة فى تصورى هى أعمق كلمات معين بسيسو غداة الهزيمة ، وهى فى المقدمة من شعر المقاومة العربية المعاصرة . ذلك أن بعدها الإنسانى الخصب والمتعدد الزوايا ينقل « القضية » من محورها الذاتى الضيق ، إلى مستواها البشرى العام . هى بذلك تخاطب الوجدان القومى الجريح على أرض الفداء الفلسطينية ، كما تخاطب كل وجدان جريح على ظهر الأرض فى مختلف أرجاء المعمورة . وهى لاتنطلق من محاجاة عقلية باردة ولا من شعارات سطحية عابرة ، وإنما تنطلق « أغنية إلى سمرقند » من معاناة حارة لاهبة تتشكل من جزئيات مغرقة فى البساطة هى جزئيات الحكاية الشعرية التى أسس عليها الشاعر بناءه . لاترد كلمة فلسطين حقًّا ، ولا صورة الفدائى ، ولكن الكيان الجديد الذى استحدثه الشاعر من أعماق الواقع والأسطورة معاً ، هو الذى يصوغ هذه الضفيرة المتماسكة من فلسطين وزوجة القيصر ، من الفدائى والعاشق ، من الحكم الصهيونى وتيمور لنك . ولا تبهت معالم الوجه الاجتماعى لثورة الشاعر فى هذه القصيدة « المركبة » فالعاشق لم يكن أميرا من أمراء القصر، وإنما تكمن أهميته البالغة فى كونه أحد أفراد الشعب ، وتكمن أهميته فى أنه « البطل » و« الفارس » الشجاع الذى تغلب على المغريات ذات الرنين الذهبى ، وفضّل « الحب » على كل ماعداه ، حتى ولو كان السيف القيصرى فى انتظاره . والقصيدة تلوح فى كامل بهائها ضمن ديكور قاتم يحوطه الجزع من كل جانب وتعشش داخله الكارثة . فما أشقى العالم — يقول الشاعر — حين يطالعنا بوجه العصفور وقلب التنين . والقصيدة أخيراً لاتسجل « الحدث » الوطنى ولا تواكبه

ولا تتنبأ به ، وإنما هي تحتوى ذلك كله تحت جناحين من النذير والبشارة . فالشاعر هنا ينذر القيصر بأن خيانة زوجته له ليست على وجه آخر إلا حباً عارماً لعاشقها . فالحب والخيانة وجهان لعملية واحدة ، ولكن الحب يبقى والخيانة تزول . والشاعر هنا يبشر القيصرة — كبشارة الملاك إلى العذراء — بأنها ستحبل بالروح القدس وتلد ابنا ويسمونه يسوع ، يخلص الناس من خطاياهم . وحركة الفداء من قبل ومن بعد هي لب اللقاح الفلسطيني لشجرة الحرية التي تظل فى خصوبتها تثمر وتزدهر ، على النقيض من شجرة العبودية التي تأخذ فى العقم والجدب والبوار . . والمسيح الجديد إذن — عند معين بسيسو — هو الإنسان الفلسطيني الذى يمحو بقيامته من بين الأموات عار الصلب . وهو فى هذه المرة ، لن يصعد إلى السماء ، وإنما سيبقى معنا على الأرض . وهو فى هذه المرة لن يصنع المعجزات لنؤمن به ، وإنما هو قد آمن بنا لأننا نحن الذين نصنع المعجزات . يقول معين فى « أغنية الرجل والجواد » :

« يا أيها المطاردون . . .
لو تقدرون فاقلعوا ،
أسنان كل نجمة لو تقدرون
لا بد أن نواصل السير
وأن نواصل النزيف
فالمستحيل ،
يصبح مرة جرحاً
ومرة سكين »

ولأن الشاعر قد اختار صليب المقاومة ومضى خلف يسوع ، فإنه قد اختار فى نفس اللحظة صليب المنفى ، فتعبيره الشعرى يوجز البندقية ولا يلخص البرلمان لقد ابتعد عن المعارضة خطوة ، وعن المقاطعة خطوتين ، ولما وصل أعتاب المقاومة كان المنفى نهاية الطريق . وهو ليس بالطريق المسدود رغم مرارة النفى وعذابات الغربة ، ورغم الرفض القاطع — والمنطقى من موقع المقاومة — للسير تحت الساريات

كما يقول فى « القمر المخنط » :

« أخاف أن أسير تحت الساريات
فالرياح عاصفه
أخشى سقوط ساريه
تقتلنى ، أخاف أن أموت
تحت علم غريب
أنا الغريب
أخاف أن أموت تحت علم أرفض
كل خيط فيه »

على هذا النحو يختلف معين بسيسو — حسب موقعه الذى اختاره لنفسه — عن شعراء الأرض المحتلة ومواقعهم التى اختاروها لأنفسهم . إنهم وقد اختاروا « البقاء » فى الأرض لم يكن فى حوزتهم إلا أقصى درجات المعارضة للنظام القائم فى إسرائيل . والمعارضة فى أشد حالاتها عنفاً لاتعنى المقاطعة فضلا عن المقاومة المسلحة ، بل تعنى الحوار المتعدد الأطراف : بينهم وبين الشعب — من مختلف الأجناس والأديان والأيديولوجيات — وبينهم وبين الرأى العام العالمى ، وبينهم وبين الدولة . وهم يعانون من أجل قيام هذا الحوار وتدعيمه وتطويره والحصول على ثمراته ، معاناة هائلة تبدأ من المصادرة الفكرية وتنتهى إلى المصادرة الجسدية . ولكن موقعهم يفرض عليهم هذا الأسلوب دون غيره من أساليب الصراع العربى الإسرائيلى . وهو أسلوب نضالى لاشك فيه يحرز من المكاسب السياسية ما يحمى جبهة القتال من انهيار ظهرها المعنوى فى الداخل والخارج . على ذلك ، فمهما استخدم الشاعر المقيم فى الأرض المحتلة من تعبيرات كالقذائف ، فإنها عند التحليل الدقيق لاتصوغ « البندقية » سلاحاً فى المعركة ، وإنما تصوغ « الحوار » وهو سلاح يستكمل مقوماتها ولا بديل له ولا فضل لآخر عليه .

أما شاعر المقاومة فقد كان « المنفى » موقعه الذى اختاره أو اختير له . وهو لم يكن يمتلك فى حقيقة الأمر إلا أن « يقاوم » فالمعارضة لامكان لها فى موقعه .

وهو فى جملته يعبر عن « البندقية » حتى من قبل أن تصبح واقعاً حقيقياً ، ولا يعرف عن « الحوار » السياسى شيئاً . وبندقيته ذات اتجاه واحد هو قلب العدو ، وجنوده هم الشعب العربى الفلسطينى داخل « إسرائيل » وخارجها . ولكن «الخارج» هو الذى يحظى باهتمامه ، لأنه واقعه الوحيد الممكن . وقد كان الخامس من يونيو نقطة تحول حاسمة فى تاريخ شعر المقاومة الفلسطينية ، فقبله كان « الحلم » هو الديكور الرئيسى للبطولة ، ومن بعده أصبح « الواقع » هو الديكور والأبطال جميعاً . وبين الحلم والواقع مسافة هائلة قطعتها فدوى طوقان — مثلا — بتحول موطنها إلى جزء من الأرض المحتلة . ولم يستطع آخرون قطع هذه المسافة بفاعلية شوفينيتهم العمياء . وهم يلتقون فى تطرفهم القومى الحالم مع أقصى درجات الاستسلام للأمر الواقع فى شعر نزار قبانى مثلا . فالبندقية فى شعرهم أقرب ما تكون إلى شعار الحرب للحرب ، وليست الحرب للسلام ، من هنا يتخذ اللون القانى فى قصائدهم معنى عنصرياً دامياً لاعلاقة له بالحرية أو الوطنية أو الحضارة . وإذا كانوا هم يبالغون فى حجم البندقية التى فى أيديهم ويتخيلون العدو أعزل من السلاح بينما هم يمسكون سيوفاً من خشب ، فإن نزار قبانى يتخيل العكس إذ يرى الأشياء كلها بمنطق الهزيمة ولون الليل .

معين بسيسو وقلة نادرة معه هى التى لم تقطع المسافة بين الحلم والواقع لأن الحلم لم يكن له مكان فى واقعهم منذ توحدت فى عيونهم قضية فلسطين بقضية الوطن العربى ، ومنذ اندمجت مأساة الشعب الفلسطينى عندهم فى مأساة الشعب العربى . من ذلك الوقت انخرطوا فى سلك المقاومة العربية أينما كانت ، هنا أو هناك فى مختلف أنحاء الأرض العربية . ولما جاءت الهزيمة لم تنحرف بهم « المفاجأة » إلى رد فعل من أى نوع ، بل تأكدت لهم صحة الطريق الذى ساروا فيه ، وازدادت خطواتهم على الدرب ثباتاً .

ولقد يدهش المرء حين يتسع ضجيج الانفجارات المسلحة فى قصائد الاستسلام للأمر الواقع ، بينما يتخذ شعر المقاومة الحقيقى والأصيل مادته من :

« برميل حبر فوق ظهره
وورق ،
ومطبعة »

كما يقول معين بسيسو فى قصيدة « أغنية الرجل والجواد » أوكما يقول فى « القمر المحنط » :

«سلاحى القصيدة
تبحث عن جريدة »

ثم تختفى الدهشة من هذا « التناقض » الذى نعرف سره فى مزايدة المزايدين، ومقاومة المناضلين . فشاعر المقاومة الحقيقى يعلم يقيناً أن « الكلمة » فى بساطتها وتواضعها هى سلاحه ، ولكن هذه « الكلمة » بعينها فى نقائها وثوريتها وصدقها سلاح فعال . . بينما لاتخرج مفرقعات النزاريين عن كونها أسلحة فاسدة ، عثرت فى مناخ الهزيمة على سوق رائجة : تحك فيها الجرح الملتهب فتهتاج الأشجان وتثور الأحن ، وتمس الوتر المشدود فى القلب الكسير فيعزف دماً .

الفصل الثاني عشر

شهادة الشعر الأمريكي

« عندما تدخل القصيدة عين أو أذن إنسان ما ، فإنها تكف عن أن تكون نقاط حبر على قطعة ورق ، وتلج وجوداً جديداً فى حياة الآخرين . هذا هو مايحدث الآن فى الولايات المتحدة » . . بهذه الكلمات قدم ولتر لوينفياز مجموعة الشعر الأمريكى المسماة « أين هى فيتنام » التى نقلت عنها واختارت منها مجلة «شعر» اللبنانية عشرين قصيدة وصفها سركون بولص — الذى قام بالترجمة — وصفاً دقيقاً حين قال « حرب فيتنام بالنسبة للشعر الأمريكى منقذ رسمى. فهنا الجرح البشرى الأكبر الذى تصب فيه الآلام جمعاء » . والحق أن هذا الوصف الدقيق يكتسب معناه الحقيقى لدى المتابع الدؤوب لتطور الشعر الأمريكى. ذلك أن هذا الشعر منذ نشأته الأولى — أى باستقلاله عن دوحة الشعر الإنجليزى — يعانى ولايزال كثيراً من العقد، سواء فى أبنيته الفنية أو أخيلته الفكرية . ويكاد يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على ثلاث ملاحظات رئيسية فى هذا الصدد: أولاها أن الولايات المتحدة أشبه ماتكون بقارة واسعة تتفاوت فيها من جزء إلى آخر طبيعة الحياة ، وهى بذلك تتضمن مادة غنية لاتنفد من الفن . وثانيها أن الولايات المتحدة أشبه ماتكون بنبات شيطانى من الناحية الحضارية ، فهى لاتكاد تمد جذورها حتى تصطدم بالأصول الأوربية التى تفرعت عنها أو بالأصول الزنجية التى سحقتها . والملاحظة الثالثة هى أن الولايات المتحدة بلد المتناقضات الحادة بين الثراء والفقر ، والديمقراطية والدكتاتورية ، ودعوات السلام والعنف الدموى ، والنظام المتكامل والفوضى المخيفة . على أن الإشارة العاجلة إلى « العنف الدموى» لاتنال اهتماماً يذكر من جانب المؤرخين والنقاد ، وبخاصة الأمريكيين منهم ، بينما يعد هذا العنصر فى تقديرى من أخطر العناصر التى كونت الوجدان الأمريكى على مر العصور والأجيال . ذلك أنه الجذر

« الحضارى » الواضح المعالم فى كيان الأمة الأمريكية ، كما أنه المؤشر « الحضارى » الواضح المعالم لمعظم المآسى والكوارث التى سببتها لنفسها أو تسببت فيها للآخرين . ولاسبيل إلى تفسير العنف الأبيض أو العنف الأسود المضاد فى الحياة الأمريكية إلا على أنه « الحصاد المر » للتراث الحزين ، تراث الجماهير البروتستانتية المضطهدة فى أوربا وقد فرت إلى « العالم الجديد » تكتشف الذهب وتبحث عن الأمن وتفرغ عذابها فى المطاردة الدموية لسكان الأرض الأصليين . هكذا كانت سنوات « الفتح » بمثابة البذرة الأولى لكابوس « الحرب العنصرية » التى رافقت التاريخ الأمريكى ، جنباً إلى جنب مع رد الفعل الطبيعى : النضال من أجل الديموقراطية .

وبينما استطاعت الرواية الأمريكية أن تحرز استقلالها القومى عن الأدب الإنجليزى ، بأن عكست آلام الحضارة الوليدة وواكبت — مع المسرح — أحزانها ، فقد ظل الشعر فى أروع نماذجه معبراً عن « أمريكية » الحضارة سواء كان تعبيراً ثورياً حراً كما هو الشأن فى وولت ويتمان ، أو تراثياً أصيلا كما هو الحال فى روبرت فروست ، أو مناضلا اجتماعياً كما هو الأمر مع هارت كرين وأودن ، أو مناضلا روحياً كما نلاحظ على روبرت لويل . أولئك جميعاً ، كان شعرهم يتوسد التراب الأمريكى ويلتحف بالسماء الأمريكية ، فقد كان الذى يعنيهم أولا وقبل كل شيء أن يكونوا شعراء أمريكيين فى القلب والروح ، أن يحققوا الذات الأمريكية المستقلة عن الذوات الأوربية الأخرى ، وفى مقدمتها الذات الإنجليزية . ولقد نادى معظمهم بالمساواة بين البشر ، بل وكان بعضهم ماركسياً ، ولكنهم فى غالبيتهم لم يصلوا بالشعر إلى مستوى الرواية — ومن بعدها المسرح — فى تجسيد الجوهر الحزين الدامى للحضارة الأمريكية . هذا الجوهر الذى يطل بعينيه على طول التاريخ الأمريكى فى حروب الجنوب العنصرية ، فى المكارثية ، فى إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكى ، وأخيراً فى الحرب الفيتنامية عبر سلسلة طويلة من الحروب الاستعمارية فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية .

ولكن فيتنام من بينها جميعاً تبرز فعلا « كمنقذ رسمى » للشعر الأمريكى من حالة العقم والبوار التى كاد أن يتردى فيها بعد الحرب العالمية الثانية : هاهى ذى أمريكا تلطخ بالوحل والعار كافة « الانتصارات » التى تغنى بها الشعراء من القرن الماضى لإثبات « أمريكية » الولايات المتحدة . ولكن الوجود الأمريكى لم يعد فى حاجة إلى براهين ، والكينونة الأمريكية لم تعد بحاجة إلى بطاقة هوية . وإنما أضحت القضية المطروحة للبحث هى « التقييم » . وجاءت الحرب فى فيتنام معياراً ناضجاً لهذا التقييم « الشعرى » الذى تجيء مجموعة قصائد « أين هى فيتنام » أروع تسجيل له . والشاعر الأمريكى يجد نفسه حقّاً فى موقف حرج إزاء فيتنام . أكثر حرجاً من الموقف إزاء مأساة الزنوج أو المكارثية « داخل » الولايات المتحدة ، أو القنبلة الذرية الأولى « خارجها » . . ذلك أن التراث الأمريكى — وإن لم يكن شعراً — قد حفل بالأعمال المعادية للحرب العنصرية ضد السود . والأعمال الحانية على ملايين الضحايا من اليابانيين . ولكن هذا التراث خلا بغير شك — شعراً ونثراً — من متابعة العنصرية الأمريكية ، متابعة الجذور الغائرة فى الأعماق الدامية منذ الفتوحات الوحشية للأرض الجديدة . فالحق أن هذا « المركّب » الحضارى من أهم العوامل المؤثرة فى تفسير الفتوحات الأمريكية الجديدة للأراضى القديمة ، الصفراء والسوداء . ولكن فيتنام أفلتت من الحصار الدعائى للمخابرات المركزية واحتلت مركز الضوء من اهتمام — وهموم — الإنسان المعاصر فى كل بقعة من عالمنا . وأصبح الضمير الأمريكى مهدداً بالضياع والانهيار إذا تخلف عن التقاط الصدى المروع لصوت الضمير الإنسانى العام . ولم يعد كتاب مثل « أمة من غنم » أو « الأمريكى القبيح » بكاف أن يغدو فى نظر البشرية المعاصرة مرآة حقيقية للضمير الأمريكى المعذب . لقد أمست فيتنام خامة فكرية وفنية لعديد من الأعمال الأدبية العظيمة فى التاريخ الحديث ، كتبها شعراء وروائيون ومسرحيون من شتى الأمم والأجناس . ولكن فيتنام فى الأدب الأمريكى لاينبغى لها أن تكون هى نفسها فيتنام فى الآداب العالمية الأخرى ، ذلك أن أمريكا طرف فى المأساة . ومن هنا يزداد موقف الشاعر

الأمريكى حرجاً لأنه يعبر فى النهاية بلسان الطرف العدوانى . ولاأعنى باللسان موقف السلطة السياسية ، وإنما قصدت به ذلك التاريخ الطويل من الوعى واللاوعى الرابض فى أدغال النفس والمترسب فى حنايا الضمير . أى أننا لاينبغى أن نتوقع من الشعر الأمريكى ــ وسط هذه الظروف مجتمعة ــ أن يتخذ موقف المقاتل الفيتنامى ، ولاحتى موقف الإنسان العادى فى أى مكان . هذا الشعر الذى انشغل طويلا بتحقيق الذات الأمريكية ، يصل إلى أعنف درجات المعارضة بالتحقيق مع هذه الذات . ولكن هذا التحقيق ــ حتى لانفاجأ بنتائجه ــ ينتهى بتعليق الحكم إلى أجل غير مسمى ، وإذا أفلت الحكم من شاعر فإنه يصدر غير مشمول بالنفاذ . أقول ذلك مقدماً لأضم صوتى مع المتسائلين : إلى أى مدى يمكن أن ندرج هذا الشعر فى أدب المقاومة ؟ ولكنى أجيب نفسى أحياناً بأن « أمريكا فى قفص الاتهام » الأمريكى أمر له قيمته فى شحن أسلحة النضال الفيتنامى أمام الرأى العام العالمى ، فلا ريب أن الاتهام فى ذاته « اعتراف » بأن ثمة خطأ جوهرياً فى تمثال الحرية القابع عند مدخل نيويورك . أى أن يقظة الشاعر الأمريكى المفاجئة من سبات الإلحاح على الذات الأمريكية التى تضخمت للدرجة التى تهدد ذوات الآخرين ، هى الحد الأقصى لما يمكن أن تصل إليه صرخة الشعر فى الولايات المتحدة . إن هؤلاء الشعراء يصوغون التعبير الفنى الأمثل عن مظاهرات الاحتجاج الدامية وتمزيق بطاقات التجنيد ، ولاتتجاوز هذه الخطوة إلى ماهو أبعد منها ، خطوة « التظاهر » ورفض « المنطق العسكرى » ولاريب أنها خطوة هامة من أجل السلام ، تندرج فى باب المقاومة الذاتية ، كبديل للحرب فى حل المشكلات الدولية . وهى الوجه الآخر للحرب فى حل المشكلات الداخلية ، سواء كانت حرباً طبقية أو حرباً عنصرية .

لذلك يحتفل الأدب « الإنسانى » بهذه الباقة من الشعر الأمريكى « أين هى فيتنام » فإنسانيتها لاتقف عند حدود هاربيت بيتشرستو فى « كوخ العم توم » ولا حدود ايثيل مانين فى « الطريق إلى بئر سبع » ، فليست القضية هنا أن كاتبة

بيضاء تدافع عن السود أو أن كاتبة إنجليزية تدافع عن العرب . . وإنما القضية هنا هى الدفاع عن أمريكا ضد أمريكا من ناحية ، والدفاع عن الإنسان ضد الإنسان من ناحية أخرى . لهذا تكاد تتحدد اتجاهات هذه المجموعة من القصائد فى الشعور بالذنب وخيبة الأمل وتصوير الوجه الآخر لأمريكا واعتبار المشهد الخارجى كمرآة للمشهد الداخلى والسخط على أفراد بعينهم كممثلين للنظام .

* * *

والإحساس بالذنب هو الشعور والفكر السائد على قصيدة « اعتراف » لمورتون ماركوس ، وفيها يصور مأساة الجندى الأمريكى التى تعادل مأساة الشهيد الفيتنامى :

«كيف لى أن أقول

بأننى قاتل ؟

إننى أجرجر ظلى

وكأنه كيس

ملىء بأجساد منبوذة»

يزاوج الشاعر بهذه المقدمة بين التعبير المجرد والصورة الحية ، ذلك أن السؤال المطروح فى البداية ، مجرد بطبيعته ، ولكنه التجريد المحمل بأثقال الإجابة . . فهو ليس سؤالا بريئاً من الذنب ، ولكنه استنكار لأن يكون مجرد قاتل . هو قاتل ، أجل ، ولكنه ليس ككل القتلة الذين لا ظلال لهم ، إنه « يجرجر » ظله الثقيل الذى لو تفحصناه لن نجد فيه أثراً لصاحبه ؛ وإنما نجده ظل الأجساد التى اغتال أرواحها . هذا لون من ألوان التوحد بين القاتل والقتيل ، يصبح فيه الذنب معادلا موضوعياً للشعور به . إنه — هذا الجندى الأمريكى — هو القاتل والقتيل معاً . بعد المقدمة يفتح « الكيس » المعلق فى ظله ، ويقدم لنا كشف حساب الدم . على غير هذا النحو تعالج الشاعرة إليزابيث بارتليت إحساسها بالذنب ، فتستعير من التوراة صورها وأحياناً ألفاظها :

« حسناً ، إن للشيوخ أحلامهم وللشبان
رؤاهم ، لكن ذلك اليوم لن يعود ثانية
حتى تسقط الجبال ، والتلال
تدفننا ، إن كانت لا تزال هنا
لقد رأيت أرضاً خضراء تتحول إلى ملح
وديداناً تتعفن تحت مدارات ، بينما البشر
يناقشون شروط السلام » .

إنها هنا تختتم القصيدة بهذا التعبير المجرد ، بعد أن نسجتها من هذه المجسدات الحية التي لا تلتقط صورة واقعية ما ، ولا تنفرد بنمط فردى معين تصب عليه اللعنة والعذاب . . وإنما هى تختار الصورة الشاملة للضحايا والصورة المقابلة لآلهة الدمار ، والصورة البديلة للصورتين هى الملح بدلا من الأرض الخضراء . لاتلجأ الشاعرة إلى الجزئيات ، وإنما إلى الكليات القريبة من سفر الأمثال ومزامير داود .

ونحن لانكاد نجد تقليداً فى الشعر الأمريكى يمكنه أن يرفد مثل هذه الأشعار برافد الإحساس بالذنب على هذا النحو المخيف ، حتى هيروشيما لم تخلف هذه الحدة فى تمزيق النفس ونهش الذات ، وهذه المرارة فى « تجسيم » الكارثة المعنوية التى حاقت بالضمير الأمريكى . وقد تخصص شعراء آخرون فى تفصيل الأزمة بتجاوزهم لعذاب الضمير إلى مرحلة الإبلاغ عن « الجريمة » بإبراز مشهدها إبرازاً دموياً صارخاً . وتأتى قصيدة « موعظة النار » للشاعر هارى لويس فى مقدمة المشاهد التى أبرزها الشعر الأمريكى « للجريمة » فى فيتنام . يستلهم الفنان تفاصيل الصورة من الراهب البوذى وهو يحترق ، ولكن النار لا تشوى جسداً فحسب ، وإنما هى تعانق الروح فى « رؤيا » الشهادة . والنار فى الميثولوجيا الدينية رمز الولادة الجديدة ، كما أنها فى الرمز المشترك بين العنقاء والفينيق وتموز رمز البعث ولكن ، عن أى ميلاد وأى بعث ، يتحدث الشاعر :

« الجسد يحمل اللهب ويتحرك
إلى خارج الكون

صلاة تغنى
على شفاه محترقة
الأشجار تراقب ولكنها لن تحترق »

إن الراهب – كفيتنام – يحترق ولكنه لا يموت ، يتحلل الجسد إلى رماد ، ولكنه – كفيتنام – لايفنى . والشاعر لا يتركنا حيارى إزاء هذه الإشارات التى تبدو للوهلة الأولى غامضة ، فالراهب البوذى هو فيتنام ، والنار هى المقاومة البطولية لشعبها ، والأشجار التى لا تحترق هى ألوف المقاتلين من شباب فيتنام :

« شبان يدخلون الغابة
شبان ينتظرونهم – شبان تحولوا إلى أشجار
يرقب الأشجار يطعن بعضها البعض الآخر
يصنع أحدها ثقوباً فى الآخر
يضيف أحدها الآخر إلى الأموات
رؤيا لا يمكن أن يحملها غير اللهب» .

يركز الشاعر على صورة البطولة بشقيها : الأول هو ذلك الاحتجاج النارى ، والآخر هو الاحتجاج الدامى ، نيران الراهب المحترق ودماء المقاتلين الشهداء ، تمتزج فيما بينها لتصوغ هذا اللون الفريد من ألوان البطولة الفذة فى مواجهة « الجريمة » الوحشية التى تزيد اللهيب لهباً والدماء دماً ، وليست مقاومة الراهب المحترق بأقل ضراوة من مقاومة الشباب المقاتل ، بل هما يتكاملان فى وحدة واحدة اسمها فيتنام. الراهب– فى موعظة النار – يمثل صورتها الأسطورية البعيدة كل البعد عن أسلوب العصيان المدنى ، والأشجار الدموية تمثل الصورة الواقعية القريبة كل القرب من معنى الاستشهاد . فالبوذى المحترق ليس عنواناً فردياً للمأساة ، وإنما هو إيجاز مركز لبشاعتها .

ويضيف دنيس لفيرتوف بعداً جديداً « للمشهد » بمجموعة من الأسئلة والأجوبة عنوانها « كيف كانوا ؟ » ، وهو على النقيض من هارى لويس لا يستخدم الصورة المليئة بالخطوط والألوان والظلال ، وإنما هو يباشر القول

المجرد فى أروع أشكاله غير التقريرية . والبعد الجديد فى مشهد « الجريمة » كما تخيله دنيس أن طبيعة الشعب الفيتنامى تتنافى مع غريزة القتال حقاً ، ولكن طبيعة الحرب الوحشية تكسبهم الحق الدموى فى الدفاع عن النفس . والأسئلة جميعها تبدأ بالفعل الماضى « هل كانوا » والإجابات جميعها تشير إلى التحول الخطير الذى يضيف إلى دوسيه البشرية حيثيات جديدة لإدانتها :

« • هل كانت لهم قصيدة بطولة ؟
– لا يذكر ذلك . تذكر ،
كان أكثرهم فلاحين ، وحياتهم
كانت فى الرز والبامبو .
حينما كانت الغيوم المسالمة تنعكس فى
الترع
وثور الماء يخطو بأمان عبر الشرفات ،
ربما كان الآباء يسردون على أبنائهم
حكايات قديمة
أما حينما حطمت القنابل المرايا
فلم يكن هناك وقت إلاّ للصراخ » .

مثل هذه الصور تجرد الوجدان الأمريكى من سلاح الدعاية العنصرية ضد الشعب الفيتنامى ، لأنها تبرز الوجه الإنسانى العميق لهذا الشعب ، يقابله على الطرف الآخر ، الوجه القبيح لأمريكا . وهو الوجه الذى تخصص جيمس دكى فى تبين ملامحه وتأكيده فى « القذف بالقنابل » .

« صوب الآلات
إلى الأسفل ، والشفرات الثمانى تتأوه
للحظة التى تربط فيها السقوف
نيرانها ، وتصنع بلدة تحترق بكل
النار الأمريكية

أما الشاعر روس تيدلر فيقدم مشهد الجريمة على نحو مختلف ، فقد تقمص شخصية الجندى الأمريكى لا فى لحظة الانكسار ولا فى لحظة الانتصار ، إنما فى لحظة الرقيب على النفس . الرقيب الذى يحصى مشاعره وهى تعكس ما يجرى أمامه ومن حوله فى غمضة عين وانتباهتها على ضوء الشر المسمى بالنابالم . على أنه وهو يرصد مشهد الجريمة لا يستخدم الضمير المفرد ، وإنما يستخدم ضمير الجمع :

« بحثنا جميعاً عن بعض الوسائل
للاحتفال بأنفسنا
وإيماننا أقوى من مخاوفنا ،
ويأسنا ملتهب
ومحمول على أنه مشاعل » .

هكذا يقدم صورة مزدوجة الدلالة عن لحظة القدرة على سحق الآخرين ، ولكن الاحتفال بالنفس — وليس الإحساس بالذنب — إذا كان يأساً ملتهباً فيظنه البعض « مشاعل » ، فإن سحق الآخرين لن يكسب الفم طعم الانتصار ، وإنما يكسبه طعماً مراً مأخوذاً من جسم « الجريمة » :

« هذا الرجل ، العارى تقريباً ،
بماذا يفكر
عند ما يسمع طائراتنا
وتحت الأوراق الثقيلة
يظهر النور ويشطر نفسه
بين الأشجار وينتشر
كالماء فوقه»

هذا الرجل ليس هو الراهب البوذى المنتحر احتراقاً ، وإنما هو البطل الفيتنامى المستشهد فى مقاومة هذا الرقيب على النفس . إذا كان الأول قد سكب على نفسه غازاً مشتعلا ليقول « لا » بصوت مسموع ، فإن الآخر لم تتح له قوى الشر

الأمريكى فرصة الاحتجاج الاختيارى ، وإنما أعطته فرصة الاستشهاد الاضطرارى حتى :

« إن ذهنه ، قائماً بالألم
بينما هو يحترق ،
لا يستطيع أن يتذكر ،
لا يستطيع أن يتذكر
لماذا هو يجرى ،
مضيئاً الأرض بالألم » .

فإذا جمعنا صورة البطل الأسطورى المحترق فى نيران الولادة الجديدة ، جنباً إلى جنب مع السقوف التى ربطت بينها النيران فتحترق البلدة كلها تحت عنوان « صناعة أمريكية » ، وكذلك الرجل العارى الذى فقد ذاكرته قبل أن يتساءل « لماذا ؟ » . . فإننا نضع أيدينا على تفاصيل هذا المشهد المروع الذى قدمه الشعر الأمريكى وثيقة إدانة « للإنسان » الأمريكى سواء كان يرتدى بذلة عسكرية فى ميدان القتال ، أو يرتدى بذلة مدنية فى أحد شوارع المدينة التى يشمخ عند مدخلها تمثال الحرية . ولكن مشهد « الجريمة » فى ذاته هو مشهد خارجى لا تكتمل دلالته المأساوية إلا بالمشهد الداخلى الذى جسده خير تجسيد الشاعر روبرت لويل . ولم يكن روبرت فى قصيدته « خريف ٦١ » مجرد شاعر إحدى المناسبات الدامية التى تصرخ من هولها الإنسانية جمعاء ، فهو شاعر له رصيده عند القارئ الأمريكى فى تشخيص الأدواء الخفية فى بنيان الحضارة وجذورها . فى قصيدة قديمة له عنوانها « أبناء النور » كان يردد محزوناً :

« آباؤنا انتزعوا الخبز من الخشب والحجارة
وسيجوا بساتينهم بعظام الهنود »

وفى قصيدة أخرى عنوانها « الموتى فى أوربا » يصيح بقلب موجوع :

« بعد أن أفرغت الطائرات ركابها ، سقطنا
مقبورين معاً ، نساء ورجالا أغراباً » ،

لا تاج من شوك ، لا حديد ، لا تاج لومبارديا ،
لا حراب مسنونة مصوبة إلى السماء
كانت تستطيع إنقاذنا . أقيمينا أيتها الأمم ، سقطنا
هنا بعضنا فوق بعض ، فى النار الموحلة .
أرضنا المقدسة فى أيامنا كانت لعنتنا » .

ومعنى ذلك أن روبرت لويل – هذا المناضل الروحى العظيم – لم تفته لحظة واحدة تلك الأبعاد الخافية عن العين الأمريكية المتورمة فلا ترى أبعد من أنفها . إنه من القلة النادرة التى أدركت فى وقت مبكر ذلك الجذر اللعين ، حتى إنه يرى الروح الأمريكية وقد تحجرت على أعتاب الوحشية والفتح والافتراس فلم تعد روحاً حقيقية ، وإنما هى فى واقع الأمر تمثال خشبى للروح يسكنه الجد القديم . ومرة أخرى يستعير الشعر الأمريكى من التوراة ، فهنا صورة طبق الأصل من الحكمة العبرية القديمة التى يثأر فيها الله من الآباء فى الأبناء والأحفاد حتى الجيل الثالث والرابع من « مبغضيه » . يقول روبرت لويل فى أروع مقاطع « خريف ٦١ » :

« إن أبا ما ليس درعاً
لطفله .
إننا مثل كثير من العناكب
البرية تبكى معاً ،
لكن بلا دموع » .

فإذا كان الأب غير حام لطفله وحفيده من ضراوة المأساة « الوراثية » ، فإن لويل يمزق إلى الأبد ذلك الشعور الكاذب بالذنب ، لأن الشعور الحقيقى بالذنب هو الكف عن الاستمرار فى الجريمة .. أما البكاء جنباً إلى جنب مع صوت القنابل فإنه بكاء بلا دموع ، لا قيمة له . وإذا كانت « الجذور » فى باطن الأرض هى التى تغذى الأغصان والفروع بعصارة العنف الدموى ، فإن هذا العنف فى فيتنام ليس إلا وجهاً آخر للعنف داخل الولايات المتحدة . من هذه النقطة ينطلق الشاعر سان جيرود فى قصيدته « فيتنام فى شيكاغو ١٩٦٥ » ونحن لا نكاد نفرق

فى المقطع الأول من القصيدة ما إذا كان مشهد الجريمة فى شيكاغو أم فى فيتنام حيث :

« أنف كل إنسان أسود من الخوف ،
يفتح الجنرالات أجساد الأطفال المحترقة
كرسائل مخرمة الأطراف من الوطن . . »

والأغلب أن الشاعر يزاوج بين فيتنام وشيكاغو ، لأن المقطع الثانى يصرح بهذه العلاقة الوثيقة بين المشهدين ، فميدان القتال مشترك ، وإذا كان الفيتناميون هم الذين يلقون مصرعهم فى جنوب شرق آسيا ، فإن حظ الأمريكيين لا يقل عنه سوءاً فى قلب الولايات المتحدة :

« أوه ، إنه من السهل أن نجد
فيتنام فى شيكاغو . . فى هذه الشوارع الساطعة
حيث ترقد دموعنا
متعفنة ، إننا ما قد ضاع (أطرق على
ظلك لتسأل الطريق إلى البيت من الموت)

وإذا كانت النار فى فيتنام بمثابة الولادة الجديدة لشعبها ، فماذا يكون الأمر بالنسبة للنار فى شيكاغو؟ يعى الشاعر هنا وعياً مأسوياً حاداً الفرق الهائل بين رمز النار هنا ورمزه هناك . هنا النار تأكل نفسها ، تأكل الجسد والروح معاً ، وهناك تأكل الجسد لتبقى على الروح . بل إن النار فى شيكاغو هى فى أحيان كثيرة تبدو كرد فيتنامى طويل المدى على قاذفة القنابل الأمريكية . حينئذ يندمج الحزن على فيتنام بالحزن على أمريكا اندماجاً يعزف الأسى فى موسيقى الشاعر التراجيدى العنيف :

« تموت الضحايا فى المكانين كليهما
بنفس الشكل . ولكن ، على الأقل فى فيتنام
الموت هو الموت . . هنا فى هذه المدينة
اللاملوثة الفولاذية العفيفة البرجية البيضاء

الاسمنتية الزجاجية ،
الموت هو النبت الأصلى : الموت هو الحياة ،
مغنطيس أخضر »

ويعكس هذا الشعور الحاد الشاعر أملان كاتزمان فى صورة أخرى ، هى أنه — مع الوعى النافذ بأبعاد المأساة كلها — ماذا يستطيع أن يفعل ، وهو لا يختلف عن الأسير الفيتنامى إلا فى أن الأسير بطل مقاومة ، أما الأمريكى فبطل الاستسلام « من أناشيد إلى ريح الشرق » :

« يصرخ طالباً النجدة : إنهم يقتلون
بلادى وليس هناك ما يمكننى فعله
أسير وترتفع خيول من الأرض
فتدهسنى »

ويصبح — من ثم — النضال الفيتنامى ضد العسكرية الأمريكية نضالا مزدوجاً : من أجل فيتنام ، ومن أجل أمريكا فى وقت واحد ! هكذا ينبغى أن يفهم الأمريكيون حقيقة ما يجرى على الأرض الصفراء ، إنها معركتهم ، ولكن الشهيد الفيتنامى يحمل النير كله عنهم . بينما ينظر الشاعر لويس سمبسون للقضية نفسها من زاوية أخرى ، من زاوية شخصية جداً ، هى زاوية الدم الأزرق المراق على أرض غريبة ، فهو يرى الخسارة الأمريكية أفدح من الخسارة الفيتنامية ، ولكن من زاوية الجزع على المصير الأمريكى المذبوح :

« بينما أنظر إلى الشارع
ذات يوم مشمس نموذجى فى كاليفورنيا
فإن بيتى هو الذى يحترق
وأحبائى هم الذين يرقدون فى المجارى
عند ما يدخل الجيش الأمريكى
فى كل يوم أستيقظ بعيداً
عن حياتى ، فى قطر أجنبى

وهذه النغمة رغم سلبيتها فإنها تقدم رمقاً إيجابيًّا فى إنه ليس من مصلحة أمريكا — على أية حال — أن تتخصص فى الغزو والفتح الإمبراطورى فى القرن العشرين ، وهذه النغمة — من ناحية إيجابية أخرى — هى بداية « خيبة الأمل » التى سادت على الوجدان الأمريكى الذى كان يحلم بالمجتمع « العظيم » . هذه الخيبة المريرة هى التى تسيطر على قصيدة روبرت بترسون « عزيزتى أمريكا » :

« لم تعودى أرض الأحرار
وبيتك لم يعد الباب الذهبى »

على أن هذه الخيبة المريرة كثيراً ما يمتص صداها السخط على أفراد بعينهم ، يمثلون النظام حقًّا . ولكنهم « أفراد » فى نهاية الأمر ، ما يصيبهم من « سخط » قد لا يمس النظام فى جوهره . تقول الشاعرة نان بريمر فى قصيدتها « جناز خماسى الأيام إلى فيتنام » :

« أنا التى ليست بينى وبين الصلاة ألفه
أجد نفسى أتمتم يا رب ، اصعقهم
حتى الموت »

أما الشاعر روبرت بلاى فيذكر « راسك » بالاسم فى « عروض سلام أسيوية » فتقل قصيدته أهمية عن « إمبراطور الآيس كريم » للشاعر والاس ستيفنز . . فى هذه القصيدة لا يفصح الشاعر عن اسم أحد حتى يعمم صفاته على كل من يأنس فيه القارئ هذه الصفات ، فالبطل هنا أقرب إلى « النمط » بينما الاسم ينفى صفة النموذجية . يقول ستيفنز مثلا :

« نادوا ذا العضلات القوية
ذاك الذى يلف السيجار الكبير ، واطلبوا إليه أن يخنق
فى أوعية المطبخ خثارات شهية
ودعوا الفتيات يتسكعن فى أثواب
اعتدن لبسها ، وخلوا الفتيان

يحملوا الأزاهير فى جرائد الشهر الماضى
وضعوا حداً للتظاهر العقيم
فالإمبراطور الوحيد هو إمبراطور الآيس كريم »

هنا تأخذ القصيدة أبعاداً ودلالات أعم من ذكر أسماء بعينها تنتفى أهميتها حين ينتفى الغرض منها بالإقالة أو الاستقالة أو الاختفاء عن حلبة العمل السياسى أيًّا كان سببه . وتبقى المأساة « متوارثة » فى الأسماء التالية بغير أن يسمع الرب إلى صلاة نان بريمر اليتيمة ، وبغير أن ينال منهم قول روبرت بلاى أن رجالاً مثل راسك ليسوا من البشر . إن أقرب القصائد إلى روح والاس ستيفنز قصيدة « نثر الزهور » لجورج هتشكوك التى يبدأها بكلمات جونسون « إن حكمنا الأفضل والمقرون بالصلاة بأن الهجوم الجوى جزء ضرورى من الطريق الأكثر توكيداً التى توصل إلى السلام » ويختتمها بقوله :

« والآن فى كراسيهم القصب الشيوخ
الذين يصغون إلى ريح الرصاصات
المرة ، يفردون على أفخاذهم
خرائط ، محافظ أوراق ، أساطير من شعر ،
وصوراً فوتوغرافية لفتيان أسيويين سمر
يتحللون منذ الآن فى الماء المحطم »

ويتخذ الشاعر إيتل عدنان من هذا البيت الأخير صورة رئيسية فى قصيدة كاملة عنوانها « إنجيل العدو » تكثف الوجه الإنسانى للمأساة على لسان مناضل فيتنامى شهيد يهدى أجزاء جثته جزءاً فجزءاً فى « وصية » مفتوحة إلى رئيس الولايات المتحدة وجنرالاتها وكاردينالاتها . ولكنه قبل الوصية « يقدم » نفسه « بغير ما هوية » لأن هويته ضاعت منذ خنقوه بالغاز وفقدت عيناه البصر وأمستا كعينى دودة وأجروا له « غسيل مخ » فلما حكوا له عن الحرية انطفأ النور فى دماغه ثم رموه بالرصاص . وبعد التعريف بهذه الذات المضيعة فى المقطع الأول « يعرض » موضوعه فيذكر أنه كان يستثمر أرضه حين أخرجه منها الأجانب

ليحرروه ، ليحرروه من نصيبه . ويبدأ فى الخاتمة وصيته بآن يهدى دماغه إلى مركز الأبحاث الأمريكى « ليروا ما الذى جعلنى أقاتل » وليبعث بعينيه إلى الرئيس الأمريكى لتنظرا إليه وجهاً لوجه « إنهما لم تعرفا غير ظلام الأنفاق » ويبعث بأسنانه إلى جنرالات أمريكا وقد عضت البندقية أكثر مما عضت الخبز « لأن الجوع كان رفيقى » ويبعث بلسانه إلى الكاردينالات الأمريكان ليخبرهم بما قاله يسوع عن السيف « أما جسدى ، فاتركه لنهر ميكونغ » . وهكذا يزاوج الشاعر بين الحكاية الشعرية والصورة الشعرية مزاوجة طبيعية غامرة بالعطف على أصحاب المأساة الحقيقيين ، متلمساً — بقدر ما يستطيع — جذورها الأمريكية .

على أنه يتبقى بعد ذلك كله أن الإحساس بالذنب وخيبة الأمل ومشهد الجريمة والسخط على أفراد بعينهم والوجه الآخر لأمريكا هى المحاور الفكرية لهذه القصائد التى أنقذت الشعر الأمريكى من بوار محقق ، كما أنقذت الروح الأمريكية من الموات العظيم . ولسنا نستطيع فى نهاية الأمر أن نتطلب من الشعر — وأى فن آخر — أكثر من أن يكون ضميراً للعصر وشاهداً عليه .

المصادر

(ا) مراجع عامة

(ب) أعمال روائية

(حـ) أعمال مسرحية

(د) أعمال شعرية

(ا) مراجع عامة

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
ـ الأدب وحركة التحرر الوطنى فى جنوب فيتنام	مجموعة من الكتاب الفيتناميين	دار النشر باللغات الأجنبية ـ هانوى	الطبعة الإنجليزية الأولى	١٩٦٧
ـ أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة	غسان كنفانى	دار الآداب ـ بيروت	الأولى	١٩٦٦
ـ مجلة الهلال ـ عدد خاص عن المقاومة	مجموعة من الكتاب	دار الهلال ـ القاهرة	أغسطس	١٩٦٧
ـ مجلة الآداب ـ عدد خاص عن أدب المقاومة	مجموعة من الكتاب	دار الآداب ـ بيروت	أبريل	١٩٦٨
ـ مجلة الطريق ـ عدد خاص عن أدب المقاومة الفلسطينية	مجموعة من الكتاب	دار الطريق ـ بيروت	نوفمبر وديسمبر	١٩٦٨
ـ مجلة شعر ـ عدد خاص عن الشعر الفلسطينى فى الأرض المحتلة	مجموعة من الشعراء	دار النهار ـ بيروت	صيف	١٩٦٨
ـ فنان الشعب: بيرم التونسى	أحمد يوسف أحمد	النهضة العربية ـ القاهرة	الأولى	١٩٦٢
ـ سيرة الأميرة ذات الهمة : دراسة مقارنة	د . نبيلة إبراهيم	الكاتب العربى ـ القاهرة	الأولى	؟
ـ فنون الأدب الشعبى	أحمد رشدى صالح	دار الفكر ـ القاهرة	الأولى	١٩٥٦
ـ الزجل والزجالون	أبو بثينة	كتاب الشعب ـ القاهرة	الأولى	١٩٦٢
ـ الأدب الجزائرى المعاصر	د. سعاد محمد خضر	المكتبة العصرية ـ بيروت	الأولى	١٩٦٧
ـ دراسات فى الأدب الجزائرى الحديث	د. أبو القاسم سعد الله	دار الآداب ـ القاهرة	الأولى	١٩٦٦
ـ أضواء على السير الشعبية	فاروق خورشيد	المكتبة الثقافية ـ القاهرة	الأولى	١٩٦٤
ـ قصصنا الشعبى	د . فؤاد حسنين	الفكر العربى ـ القاهرة	الأولى	١٩٤٧
ـ الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى	د. عبد الحميد يونس	المكتبة الثقافية ـ القاهرة	الأولى	؟
ـ فن كتابة السيرة الشعبية	د . محمود ذهنى فاروق خورشيد	دار الثقافة العربية القاهرة	الأولى	١٩٦١

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٧ – فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهيد	أحمدسليمان الأحمد	مكتبةالمعارف – بيروت	الأولى	؟
١٨ – أراجون شاعر المقاومة	مايكولم كولى بيتر ك . رودس ترجمة عبد الوهاب البياتى وأحمد مرسى	المعارف – بيروت	الأولى	١٩٥٩
١٩ – بول ايلوار – مغنى الحب والحرية	كلودروا ترجمةالبياتى وأحمد مرسى	المعارف بيروت	الأولى	؟

(ب) أعمال روائية

اسم الكتاب أو المجلة	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١ – أفول القمر	جون شتاينبك ترجمة منير البعلبكى	العلم للملايين بيروت	الأولى	١٩٥٤
٢ – قدر الإنسان	أندريه مالرو «ترجمة فؤاد كامل»	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥
٣ – صمت البحر	فيركور « ترجمة وحيدالنقاش	الطليعة – بيروت	الأولى ؟	١٩٦١ ؟
٤ – مصير إنسان	ميخائيل شولوخوف	دار التقدم – موسكو		
٥ – جسر على نهر درينا	ايفواندريتش ترجمةد.سامىالدروبى	وزارة الثقافة المصرية	الأولى	؟
٦ – عذراء دنشواى	محمود طاهر حقى	المكتبة العربية	الثانية	١٩٦٤
٧ – عودة الروح	توفيق الحكيم	مكتبةالآداب – القاهرة	؟	؟
٨ – بين القصرين	نجيب محفوظ	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى	١٩٥٦
٩ – فى بيتنا رجل	إحسان عبد القدوس	مكتبة المعارف – بيروت	الثالثة	١٩٦٢
١٠ – قصة حب (جمهورية فرحات)	يوسف إدريس	الكتاب الذهبى – القاهرة	الأولى	١٩٥٦
١١ – الباب المفتوح	د . لطيفة الزيات	الأنجلو المصرية	الأولى	١٩٦٠
١٢ – رجال فى الشمس	غسان كنفانى	الطليعة البيروتية	الأولى	١٩٦٢
١٣ – ستة أيام	حليم بركات	مجلة شعر – بيروت	الأولى	١٩٦١
١٤ – صيف أفريقى	محمد ديب «ترجمةجورج سالم وعبد المسيح بربار»	وزارة الثقافة السورية دمشق	الأولى	؟

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٥ ــ التلميذ والدرس	مالك حداد «ترجمة د . سامى الجندى»	الطليعة البيروتية	الأولى	١٩٦١
١٦ ــ نجمة	كاتب ياسين «ترجمة ملك أبيض العيسى»	الاتحاد ــ بيروت	الأولى	١٩٦٢
١٧ ــ سيرة عنترة	(الأصل الشعبى والصياغات الحديثة)			
١٨ ــ سيرة ذات الهمة	»			
١٩ ــ سيرة الملك سيف	»			
٢٠ ــ سيرة الظاهر بيبرس	»			
٢١ ــ سيرة حمزة البهلوان	»			

(حـ) أعمال مسرحية

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١ ــ القديسة جون	جورج برنارد شو ترجمة محمد محبوب	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥
٢ ــ الذباب	جان بول سارتر. ترجمة د . محمد القصاص	المؤسسة المصرية	الثانية	١٩٦٧
٣ ــ موتى بلا قبور	جان بول سارتر. ترجمة د . سهيل إدريس	الآداب ــ بيروت	الأولى	؟
٤ ــ ليالى الغضب	آرمان سالاكرو ترجمة د. أنيس فهمى	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧
٥ ــ المحراث والنجوم	شون أوكيزى ترجمة فوزى العنتيل	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٥
٦ ــ سيأتى الوقت	رومان رولان ترجمة حمدى غيث	الألف كتاب	الأولى	؟
٧ ــ ثمن الحرية	روبلس ترجمة د . سهيل إدريس	الآداب ــ بيروت	الأولى	١٩٥٥
٨ ــ ياسين وبهية	نجيب سرور	مسرحيات عربية «مجلة	الأولى	١٩٦٥
٩ ــ آه يا ليل يا قمر	نجيب سرور	المسرح» المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٨

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٠ ــ دائرة الانتقام	كاتب ياسين ترجمة هيدا بانوب وحمادة إبراهيم	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧
١١ ــ أحمس الأول	عادل الغضبان	المعارف ــ القاهرة	الثالثة	١٩٦٧
١٢ ــ الراهب	د . لويس عوض	إيزيس ــ القاهرة	الأولى	١٩٦١
١٣ ــ سليمان الحلبي	ألفريد فرج	الهلال ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٥
١٤ ــ المسامير	سعد الدين وهبة	المؤسسة المصرية	الأولى	١٩٦٧
١٥ ــ مأساة جميلة	عبدالرحمن الشرقاوى	المعارف ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٢
١٦ ــ اللحظة الحرجة	يوسف إدريس	الكتاب الفضى	الأولى	١٩٥٨

(د) أعمال شعرية

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١ ــ ديوان بيرم التونسى	بيرم التونسى	مكتبة مصر بالفجالة	الأولى	١٩٤٩
٢ ــ بقوة الفلاحين وبقوة العمال	فؤاد حداد	الكاتب العربى ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٧
٣ ــ كلمة سلام وموال عشان القنال	صلاح جاهين	الدار المصرية	الثانية	١٩٦٧
٤ ــ من أب مصرى وقصائد أخرى	عبد الرحمن الشرقاوى	الكاتب العربى ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٨
٥ ــ الناس فى بلادى	صلاح عبد الصبور	الآداب ــ بيروت	الأولى	١٩٥٧
٦ ــ الطوفان والمدينة السمراء	كامل أيوب	الدار القومية ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٥
٧ ــ ديوان الوطن المحتل	مجموعة من الشعراء إعداد وتقديم يوسف الخطيب	دار فلسطين بدمشق	الأولى	١٩٦٨
٨ ــ هوامش على دفتر النكسة	نزار قبانى	منشورات نزار قبانى بيروت	الأولى	١٩٦٧
٩ ــ فتح	نزار قبانى	منشورات نزار قبانى	الأولى	١٩٦٨
١٠ ــ إلى شعراء الأرض المحتلة و « القدس »	نزار قبانى	منشورات نزار قبانى بيروت	الأولى	١٩٦٨
١١ ــ رياح آسيا	بابلو نيرودا ترجمة ميشال سليمان	مكتبة المعارف ــ بيروت	الأولى	١٩٥٧
١٢ ــ رسائل إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	مجموعة من شعراء العالم ترجمة عبد الوهاب البياتى	مكتبة المعارف ــ بيروت	الأولى	١٩٥٧

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٣ ــ مختارات من شعر الكفاح السوفييتى	مجموعة من الشعراء السوفييت ترجمة ماهر عسل وأبو بكر يوسف	الكاتب العربى ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٧
١٤ ــ عيون الزا	أراجون ترجمة فؤاد حداد	الكاتب العربى ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٨
١٥ ــ يرما وقصائد شعرية	لوركا ترجمة وحيد النقاش وصلاح عبد الصبور	الكاتب العربى ــ القاهرة	الأولى	١٩٦٧
١٦ ــ بول ايلوار مع مختارات من شعره	لويس باروث وجان مارسيناك ترجمة فؤاد حداد	الكاتب العربى ــ القاهرة	الأولى	؟

فهرس

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧٠

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ١٩٧٠/٢١٤٤

أدب المقاومة

يتابع مؤلف هذا الكتاب معنى المقاومة فى الأدب العالمى والعربى والمصرى ، من خلال الرواية والمسرح والشعر . وهو يتبع منهجاً فى التحليل يستقصى الفروق الدقيقة بين التنبؤ والمواكبة والتأريخ فيما يكتبه أدباء المقاومة ، كما يتناول الأبعاد الإنسانية والاجتماعية والقومية التى يشتمل عليها أدبهم . وقد كانت المهمة الرئيسية الأولى أمام هذا البحث الأكاديمى أن يدقق فى معنى الجمال عند الروائيين والمسرحيين والشعراء الذين يتصدون بفنهم لملاقاة عدو مباشر يحتل أرضهم . فلعل المأزق الخطير الذى يهدد القيمة الحقيقية لأدب المقاومة هو التورط فى شباك التقريرية والهتاف والمباشرة . لذلك توقف الباحث طويلا أمام المقاومة كرؤيا فنية . تتطلب من الفنان أولا وقبل كل شىء أن يكتشف الصيغة الجميلة القادرة على تجسيد عذابه الشخصى والوطنى فى آن .

•

مكتبة الدراسات الأدبية

صدر منها :

ص
١٠٠

Bibliotheca Alexandrina
0665985